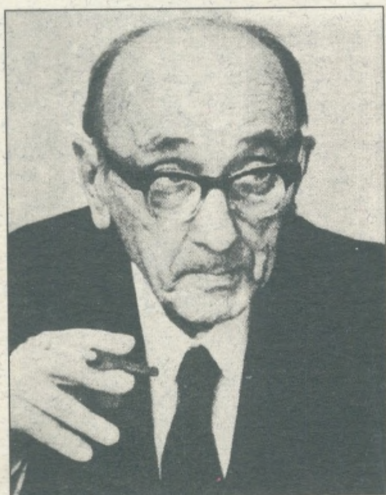
MICHAIL
BACHTIN

Dostojevskio poetikos problemos



baltos lankos

ALK

Michail Bachtin

Dostojevskio poetikos problemos

Michail Bachtin

Dostojevskio poetikos problemos

Iš rusų kalbos vertė
Donata Mitaitė

baltos lankos

Knygos leidimą parėmė Atviros Lietuvos fondas

Versta iš:
М. Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского*,
издание второе, переработанное и дополненное,
Москва: Советский писатель, 1963

Redagavo Danutė Kalinauskaitė
Apipavidalino Eugenijus Karpavičius

Rinko ir maketavo BALTOS LANKOS
Printed in Lithuania

ISSN 1392-1673
ISBN 9986-403-71-5

Turinys

Autoriaus žodis

Šis veikalas skirtas Dostojevskio **poetikos*** problemoms ir tyrinėja jo kūrybą **tik** šiuo požiūriu.

Mes Dostojevskį laikome vienu iš didžiausių meninės formos novatorių. Jis sukūrė, mūsų nuomone, visiškai naują meninio mąstymo tipą, kurį sąlygiškai pavadinome **polifoniniu**. Šis meninio mąstymo tipas buvo išreikštas Dostojevskio romanuose, bet jo reikšmė yra platesnė ir liečia ne tik romaną, bet ir kai kuriuos pagrindinius europietiškosios estetikos principus. Galima netgi sakyti, kad Dostojevskis sukūrė tarsi naują meninį pasaulio modelį, kuriame daugelis pagrindinių senosios meninės formos dalykų buvo iš esmės pakeisti. Šio veikalo uždavinys ir yra teorinės literatūros analizės būdu atskleisti tą **principinį** Dostojevskio novatoriškumą.

Gausioje literatūroje apie Dostojevskį pagrindinės jo poetikos ypatybės, aišku, negalėjo likti nepastebėtos (pirmajame šio darbo skyriuje pateikiama pačių esmingiausių pasisakymų šiuo klausimu apžvalga), bet principinis jų naujumas ir organiška vienovė Dostojevskio meninio pasaulio visumoje atskleisti ir nušviesti dar toli gražu nepakankamai. Literatūra apie Dostojevskį buvo skirta iš esmės ideologinei jo kūrybos problematikai. Laikinas šios problematikos aštrumas užstelbė gilesnius ir pastovesnius jo meninio pasaulėvaizdžio struktūrinius momentus. Dažnai beveik visiškai būdavo užmirštama,

* Teksto paryškinimas rodo, ką išskiria šios knygos autorius, kursyvas – ką išskiria Dostojevskis ir kiti cituojami autoriai.

kad Dostojevskis visų pirma **menininkas** (tiesa, ypatingas), o ne filosofas ir ne publicistas.

Specialus Dostojevskio poetikos tyrinėjimas lieka aktualus literatūrologijos uždavinys.

Šiam antrajam leidimui mūsų knyga, pirmą kartą išėjusi 1929 metais pavadinimu *Dostojevskio kūrybos problemos*, pataisyta ir gerokai papildyta. Bet, aišku, ir naujasis šios knygos leidimas nepretenduoja būti išsamiu keliamų problemų, ypač tokių sudėtingų kaip polifoninio romano **visumos** problema, tyrinėjimu.

Pirmas skyrius

Polifoninis Dostojevskio romanas ir jo pristatymas kritikoje

Skaitant gausią Dostojevskiui skirtą literatūrą, susidaro įspūdis, kad kalbama ne apie **vieną** autorių rašytoją, kūrusį romanus ir apysakas, bet apie daugybę filosofinių pasisakymų, kurie priklauso **keletui** autorių mąstytojų (Raskolnikovui, Myškinui, Stavroginui, Ivanui Karamazovui, Didžiajam inkvizitoriui ir kitiems). Literatūros kritikams Dostojevskio kūryba suskilo į daugybę savarankiškų ir viena kitai prieštaraujančių filosofinių teorijų, kurias gina jo veikėjai. Tarp jų toli gražu ne pirmoje vietoje minimos ir paties autoriaus filosofinės pažiūros. Vieniems tyrinėtojams Dostojevskio balsas susilieja su kai kurių jo veikėjų balsais, kitiems jis – savotiška visų tų ideologizuotų balsų sintezė, o tretiems veikėjų balsai autoriaus balsą paprasčiausiai nustelbia. Su veikėjais polemizuojama, iš jų mokomasi, jų pažiūras bandoma išplėtoti iki užbaigtos sistemos. Veikėjas suvokiamas kaip ideologiškai autoritetingas ir savarankiškas svarios ideologinės koncepcijos autorius, o ne kaip Dostojevskio užbaigto meninio pasaulėvaizdžio objektas. Kritikų sąmonėje tiesioginė svari veikėjo žodžių reikšmė sudaužo romano vientisumą ir reikalauja tiesaus atsakymo, tarsi veikėjas būtų ne autoriaus sukurtas, o pats – pilnavertis ir pilnateisis kalbėtojas.

Labai teisingai šią literatūros apie Dostojevskį savybę nurodė Borisas Engelhardtas:

Bandant susivokti rusų kritinėje literatūroje, skirtoje Dostojevskio kūriniams, – sako jis, – lengva pastebėti, kad ji (išimčių nedaug) nepakyla aukščiau jo mylimų veikėjų dvasinio lygmens. Kritika ne

apvaldo tyrinėjimo medžiagą, bet pati yra jos valdoma. Ji vis dar mokosi iš Ivano Karamazovo ir Raskolnikovo, Stavrogino ir Didžiojo inkvizitoriaus, painiodamasi tuose pačiuose prieštaravimuose, kuriuose susipainiodavo jie, sustodama suglumusi prieš jų neišspręstas problemas ir pagarbiai nusilenkdama jų sudėtingiems bei skaudiems pergyvenimams.[1]

Tą patį yra pastebėjęs ir Julius Meier-Gräfe:

Argi kam nors kada nors buvo atėjusi į galvą mintis įsijungti į vieną iš daugelio *Jausmų ugdymo* pokalbių? O su Raskolnikovu mes diskutuojame, ir ne tik su juo, bet ir su bet kuriuo iš statistų.[2]

Žinoma, negalima šios Dostojevskiui skirtos kritinės literatūros ypatybės aiškinti vien metodologiniu kritikos bejėgiškumu ir laikyti tai autoriaus meninės valios pažeidimu. Ne, toks kritikos, taip pat bešališkas visada su Dostojevskio **veikėjais** besiginčijančių skaitytojų požiūris iš tikrųjų atitinka pagrindinę struktūrinę šio rašytojo kūrinių savybę. Dostojevskis kaip Goethės Prometėjas kuria ne bebalsius vergus (kaip Dzeusas), o **laisvus** žmones, kurie gali atsistoti **šalia** juos sukūrusio rašytojo ir netgi pakilti į kovą prieš jį.

Daugybė savarankiškų ir nesusiliejančių balsų bei sąmonių, tikra pilnaverčių balsų polifonija – tai iš tiesų pagrindinė Dostojevskio romanų ypatybė. Ne daugybė charakterių ir likimų vienalyčiame objektyviame pasaulyje, nušviečiami vieningos autoriaus sąmonės, skleidžiasi jo kūriniuose, o būtent **daugybė lygiateisių, savo pasaulius turinčių savarankiškų sąmonių** kuria čia kokio nors įvykio vienovę. Pagrindiniai Dostojevskio veikėjai iš tikrųjų buvo rašytojo sumanyti **ne tik kaip autoriaus žodžio objektai, bet ir kaip savo pačių tiesioginę reikšmę turinčio žodžio subjektai**. Todėl veikėjo žodžio reikšmė čia anaiptol nesibaigia įprastomis siužetinėmis-pragmatinėmis funkcijomis[3], bet ir neišreiškia paties autoriaus

[1] Б.М. Энгельгардт, «Идеологический роман Достоевского», in *Ф.М. Достоевский, Статьи и материалы*, сборник II, под редакцией А.С. Долинина, Москва–Ленинград: Мысль, 1924, с. 71.

[2] Julius Meier-Gräfe, *Dostojewski der Dichter*, Berlin, 1926, p. 189. Cituoju iš išsamaus Tamaros Motyliovos darbo «Достоевский и мировая литература», in *Творчество Ф.М. Достоевского*, Москва, 1959, с. 29.

[3] Tai yra gyvenimiškai praktiškomis motyvacijomis.

ideologinės pozicijos (kaip, pavyzdžiui, Byrono kūryboje). Veikėjo sąmonė pateikiama kaip kita, svetima sąmonė, tačiau ji nėra ir sudaiktinama, uždaroma, netampa paprastu autoriaus sąmonės objektu. Šia prasme veikėjo paveikslas Dostojevskio kūryboje nėra įprastinis objektinis veikėjo paveikslas kaip tradiciniame romane.

Dostojevskis – **polifoninio romano** kūrėjas. Jis sukūrė iš esmės naują romano žanrą. Kaip tik todėl jo kūryba netelpa į jokius rėmus, nepaklūsta nė vienai iš tų literatūros istorijos schemų, kurias esame įpratę taikyti Europos romanui. Jo kūriniuose atsiranda veikėjas, kurio balsas skamba taip, kaip įprastinio tipo romane skamba paties autoriaus balsas. Veikėjo žodis apie save patį ir apie pasaulį toks pat svarus, koks paprastai būna autoriaus žodis, jis nėra priskirtas vienai kuriai charakteristikai, turinčiai apibūdinti objektinį veikėjo paveikslą, bet nėra ir autoriaus balso ruporas. Jis nepaprastai savarankiškas romano struktūroje, skamba tartum **šalia** autoriaus žodžio ir savitai santykiauja su juo bei su tokiais pat pilnakraujais kitų veikėjų balsais.

Taigi įprastų siužetinių-pragmatinių daiktiškos ar psichologinės prigimties ryšių Dostojevskio pasaulyje neužtenka: juk tie ryšiai suponuoja objektiškumą, veikėjo sudaiktinimą; į monologiškai suprasto pasaulio vienovę jie jungia būtent užbaigtus žmonių paveikslus, o ne daugybę lygiateisių sąmonių, turinčių savus pasaulius. Įprasta siužetinė pragmatika Dostojevskio romanuose yra antraeilės svarbos ir atlieka ypatingas, o ne įprastines funkcijas. Jungtys, kurios galų gale kuria jo romanų vienovę, yra kitokios; pagrindinis įvykis, vaizduojamas romane, nepaklūsta įprastam siužetiniam-pragmatiniam aiškinimui.

Ir pati pasakojimo kryptis, nesvarbu, ar kalba pats autorius, ar pasakotojas, ar vienas iš veikėjų, turi būti kitokia negu monologinio tipo romanuose. Pozicija, iš kurios pasakojama, vaizduojama ar informuojama, turi būti kitaip orientuota į šitą naują pasaulį – pilnateisių subjektų, o ne objektų pasaulį.

Pasakojantis, vaizduojantis ar informuojantis žodis turi sukurti ir savitą santykį su vaizdavimo objektu.

Taigi visi romano struktūros elementai Dostojevskio kūryboje labai saviti; visus juos nulėmė naujasis meninis uždavinys, kurį iškelti ir prasmingai realizuoti sugebėjo tik jis: sukurti polifoninį pasaulį ir sugriauti nusistovėjusias Europos romano, iš esmės **monologinio** (homofoninio), formas.[4]

Vertinant nuoseklaus monologinio pasaulėvaizdžio ir monologinio romano struktūros aspektu, Dostojevskio pasaulis gali pasirodyti chaotiškas, jo romanų struktūra – kažkoks įvairios medžiagos ir nesuderinamų organizavimo principų konglomeratas. Didelis Dostojevskio poetikos organiškumas, nuoseklumas ir vientisumas gali būti suprastas tik įsisąmoninus pagrindinį jo meninį sumanymą, kurį čia formuluojame.

Tokia mūsų tezė. Prieš pradėdami rutulioti ją, remdamiesi Dostojevskio kūriniais, pažiūrėsime, kaip mūsų suformuluota pagrindinė jo kūrybos ypatybė atsispindi kritinėje literatūroje. Išsamios literatūros apie Dostojevskį apžvalgos čia pateikti nesirengiame. Sustosime tik ties nedaugeliu XX amžiuje apie jį parašytų veikalų, būtent ties tais, kurie, pirma, analizuoja Dostojevskio **poetikos** klausimus ir, antra, pagrindines tos poetikos ypatybes vertina panašiai kaip mes. Taigi atranką darome remdamiesi savo teze, vadinasi, subjektyviai. Bet šiuo atveju pasirinkimo subjektyvumas neišvengiamas ir pateisinamas: juk mes rašome ne istorinę apybraižą ir netgi ne apžvalgą. Mums svarbu tik nustatyti savo požiūrio į Dostojevskio

[4] Aišku, tai nereiškia, kad Dostojevskis romano istorijoje yra izoliuotas ir kad jo sukurtas polifoninis romanas neturėjo pirmtakų. Tačiau istorinių klausimų čia neanalizuosime. Tam, kad teisingai lokalizuotume Dostojevskio vietą literatūros istorijoje ir nustatytume **esminius** ryšius tarp jo pirmtakų ir amžininkų, pirmiausia privalu atskleisti jo savitumą, privalu parodyti, kas sudaro Dostojevskio kūrybos esmę, nors galbūt tas savitumo nusakymas be plačių istorinių tyrinėjimų bus tik preliminarus ir orientacinis. Be tokios preliminarios orientacijos istoriniai tyrinėjimai tampa ryšio neturinčių atsitiktinių sugretinimų grandine. Tik ketvirtame šios knygos skyriuje paliesime klausimą apie žanro tradicijas Dostojevskio kūryboje, tai yra **istorinės** poetikos klausimą.

poetiką vietą tarp kitų, jau egzistuojančių kritikoje. Tai padės išsiaiškinti ir kai kuriuos mūsų tezės aspektus.

* * *

Kritinė literatūra apie Dostojevskį iki pat šių dienų buvo pernelyg tiesmukas ideologinis atsakas į jo veikėjų balsus, todėl ji negalėjo objektyviai įvertinti jo naujos romano struktūros meninių ypatybių. Bandydama teoriškai susigaudyti šiame naujame daugiakalbiame pasaulyje, ji nerado kito kelio, kaip įprastu būdu monologizuoti šitą pasaulį, tai yra iš esmės naujos meninės valios kūrinį suvokti žvelgiant į jį senosios ir įprastinės valios požiūriu. Vieni, pavergti jau paties atskirų veikėjų ideologinių pažiūrų turinio, bandė paversti jas sisteminе-monologine visuma, ignoruodami svarbią nesusiliejančių sąmonių daugybę, kuri ir yra tasai kūrybinis menininko sumanymas. Kiti, nepasidavę tiesioginiam ideologiniam žavesiui, pilnavertes veikėjų sąmones paversdavo objektiškai suvoktomis sudaiktintomis psichikomis ir suprasdavo Dostojevskio pasaulį kaip įprastą Europos socialinio-psichologinio romano pasaulį. Vietoj pilnaverčių sąmonių sąveikos pirmuoju atveju išeidavo filosofinis monologas, antruoju – monologiškai suvoktas objektinis pasaulis, susijęs su viena ir vieninga autoriaus sąmone.

Ir įkvėptas filosofavimas kartu su veikėjais, ir objektiškai rami psichologinė arba psichopatologinė jų analizė vienodai nepajėgi prasiskverbti į meninę Dostojevskio kūrinių architektoniką. Vienų susižavėjimas negali objektyviai, iš tiesų realistiškai pamatyti svetimų sąmonių pasaulio, kitų realizmas yra nepajėgus. Visai suprantama, kad ir vieni, ir kiti tas menines problemas arba visai apeina, arba traktuoja tik atsitiktinai ir paviršutiniškai.

Filosofinė monologizacija – tai pagrindinis kelias, kuriuo pasuka Dostojevskiui skirta kritika. Tuo keliu ėjo Rozanovas,

Volynskis, Merežkovskis, Šestovas ir kiti. Menininko sukurtą sąmonių daugybę bandydami įsprausti į vienos pasaulėžiūros sisteminius-monologinius rėmus, šie tyrinėtojai buvo priversti griebtis arba antinomijos, arba dialektikos. Iš konkrečių veikėjų (ir paties autoriaus) sąmonių buvo gliaudomos ideologinės tezės, kurios arba išsidėstydavo į dinamišką dialektišką grandinę, arba būdavo supriešinamos viena su kita kaip nesutaikomos absoliučios antinomijos. Vietoj kelių nesusiliejančių sąmonių sąveikos būdavo pateikiama idėjų, minčių, teiginių, būdingų vienai sąmonei, sąveika.

Ir dialektika, ir antinomija iš tiesų būdinga Dostojevskio pasauliui. Jo veikėjų mintis iš tikrųjų kartais dialektiška ar antinomiška. **Bet visi loginiai** ryšiai lieka atskirose sąmonėse ir nereguliuoja įvairiopos jų tarpusavio sąveikos. Dostojevskio pasaulis labai personalizuotas. Kiekvieną mintį jis suvokia ir vaizduoja kaip asmenybės poziciją. Todėl dialektinė arba antinominė eilė netgi atskirose sąmonėse – tik abstraktus momentas, neatsiejamai susijęs su kitais vientisos konkrečios sąmonės momentais. Per tą įkūnytą konkrečią sąmonę **gyvame vientiso žmogaus balse** loginė grandinė ištirpsta vaizduojamo įvykio vienovėje. Mintis, įtraukta į įvykį, pati pasidaro kupina įvykių ir įgauna tą ypatingą „idėjos-jausmo", „idėjos-jėgos" pobūdį, kuris Dostojevskio kūrybos pasaulyje sukuria nepakartojamą „idėjos" savitumą. Išimta iš sąmonių, kurios pilnos įvykių, sąveikos ir įsprausta į sisteminį-monologinį kontekstą, kad ir koks dialektiškas jis būtų, idėja neišvengiamai praranda savo savitumą ir tampa nevykusiu filosofiniu teiginiu. Kaip tik todėl visos didelės monografijos apie Dostojevskį, sukurtos filosofiškai monologizuojant jo kūrybą, taip mažai teduoda mūsų formuluojamos jo meninio pasaulio struktūrinės ypatybės supratimui. Tiesa, būtent ši ypatybė inspiravo visus tuos tyrinėjimus, bet juose ji beveik neįsisąmoninta.

Šis įsisąmoninimas prasideda ten, kur bandoma objektyviau pažvelgti į Dostojevskio kūrybą, ir ne tik į pačias jo idėjas, bet ir į kūrinius kaip menines visumas.

Pirmą kartą pagrindinę struktūrinę Dostojevskio meninio pasaulio ypatybę užčiuopė Viačeslavas Ivanovas[5] – tiesa, tik užčiuopė. Dostojevskio realizmą jis apibūdina kaip realizmą, pagrįstą ne pažinimu (objektiniu), o „įsijautimu". Įteisinti svetimą „aš" ne kaip objektą, o kaip kitą subjektą – toks Dostojevskio pasaulėžiūros principas. Įtvirtinti svetimą „aš" – „tu esi" – tai ir yra toji užduotis, kurią, Ivanovo nuomone, turi išspręsti Dostojevskio veikėjai, kad įveiktų savo etinį solipsizmą, savo atskirą „idealistinę" sąmonę ir kitą žmogų iš šešėlio paverstų į tikrą realybę. Tragiškos katastrofos Dostojevskio kūryboje pagrindas visada yra solipsistiškas veikėjo sąmonės atskirtumas, jo uždarymas savo paties pasaulyje.[6]

Tokiu būdu svetimos sąmonės kaip pilnateisio subjekto, o ne kaip objekto įtvirtinimas yra etinis-religinis postulatas, nulemiantis romano **turinį** (atskirtos sąmonės katastrofa). Tai autoriaus pasaulėžiūros principas, kuriuo remdamasis jis suvokia savo veikėjų pasaulį. Taigi Ivanovas parodo tik, kaip šis principas tampa romano turinio tema, be to, daugiausia negatyvia: juk veikėjai žlunga, nes negali iki galo įteisinti kito – „tu esi". Veikėjo svetimo „aš" įtvirtinimas (ir neįtvirtinimas) – Dostojevskio kūrinių tema.

Bet ši tema visai galima ir grynai monologinio tipo romane ir iš tiesų yra ne kartą jame interpretuota. Svetimos sąmonės kaip etinio-religinio postulato ir kaip turiningos kūrinio temos įteisinimas dar nesukuria naujo tipo romano struktūros.

Ivanovas neparodė, kaip šitas Dostojevskio pasaulėžiūros principas tampa **meninio** pasaulėvaizdžio ir **žodinės** visumos (romano) meninės organizacijos principu. Juk tik šia forma, konkretaus literatūros kūrinio sandaros principo forma, o ne kaip etinis-religinis abstrakčios pasaulėžiūros principas jis svarbus literatūros tyrinėtojui. Ir tik šia forma jis gali būti objektyviai atskleistas, remiantis empirine konkrečių literatūros kūrinių medžiaga.

5 Žr. jo darbą «Достоевский и роман-трагедия», in *Борозды и межи,* Москва: Мусачет, 1916.

6 Žr. *Борозды и межи,* Москва: Мусачет, 1916, c. 33–34.

Bet šito Ivanovas nepadarė. Skyriuje, skirtame „formos principui", nepaisant daugelio vertingų pastebėjimų, Dostojevskio romaną jis vis dėlto suvokia kaip monologinį. Radikalus meninis perversmas, kurį padarė Dostojevskis, liko iš esmės nesuprastas. Ivanovo pateikiamas pagrindinis Dostojevskio romano kaip „romano-tragedijos" apibūdinimas mums atrodo esąs neteisingas.[7] Tai būdingas bandymas naują meninę formą aiškinti jau pažįstamais meniniais principais. Dėl to Dostojevskio romanas atrodo esąs kažkoks meninis hibridas.

Taigi Ivanovas, suradęs gilų ir tikrą Dostojevskio pagrindinio principo – svetimą „aš" įteisinti ne kaip objektą, o kaip kitą subjektą – apibūdinimą, monologizavo tą principą, kitaip sakant, įjungė jį į monologiškai išreikštą autoriaus pasaulėžiūrą ir suvokė tik kaip pasaulio, pavaizduoto monologinės autoriaus sąmonės požiūriu, turiningą temą.[8] Be to, savo mintį jis susiejo su daugeliu tiesioginių metafizinių ir etinių teiginių, kurių niekaip objektyviai nepatikrinsi, remdamasis pačia Dostojevskio kūrinių medžiaga.[9] Meninis uždavinys sukurti polifoninį romaną, kurį pirmas išsprendė Dostojevskis, liko neatskleistas.

* * *

Panašiai kaip Ivanovas pagrindinę Dostojevskio kūrinių ypatybę apibūdina ir S. Askoldovas.[10] Bet ir jis neperžengė

[7] Toliau pateiksime Ivanovo šio apibūdinimo kritinę analizę.

[8] Ivanovas daro tipišką metodologinę klaidą: nuo autoriaus pasaulėžiūros jis pereina tiesiog prie jo kūrinių turinio, aplenkdamas formą. Kitais atvejais Ivanovas teisingiau supranta pasaulėžiūros ir formos santykį.

[9] Toks, pavyzdžiui, yra Ivanovo tvirtinimas, esą Dostojevskio veikėjai – pasidauginę paties autoriaus, kuris persikūnijo ir tarytum tebegyvendamas paliko savo žemiškąjį pavidalą, antrininkai (žr. *Борозды и межи*, с. 39, 40).

[10] Žr. jo straipsnį «Религиозно-этическое значение Достоевского», in *Ф.М. Достоевский. Статьи и материалы*, сборник I, под ред. А.С. Долинина, Москва–Ленинград: Мысль, 1922.

monologizuotos religinės-etinės Dostojevskio pasaulėžiūros ir monologiškai suvokto jo kūrinių turinio ribų.

Pirma etinė Dostojevskio tezė, – sako Askoldovas, – tai iš pirmo žvilgsnio kažkas labai formalu, tačiau tam tikra prasme svarbiausia. „Būk asmenybė" – sako jis mums visais savo vertinimais ir simpatijomis.[11]

O asmenybė, Askoldovo nuomone, skiriasi nuo charakterio, tipo ir temperamento, kuriuos paprastai vaizduoja literatūra, savo nepaprasta vidine laisve ir visiška nepriklausomybe nuo išorinio pasaulio.

Taigi toks yra autoriaus etinės pasaulėžiūros principas. Nuo šios pasaulėžiūros Askoldovas pereina tiesiai prie Dostojevskio romanų turinio ir parodo, kaip ir dėl ko Dostojevskio veikėjai **gyvenime** tampa asmenybėmis ir kaip asmenybės pasireiškia. Pavyzdžiui, asmenybė neišvengiamai susiduria su išoriniu pasauliu, pirmiausia išoriškai susidurdama su įvairiausiomis visuotinai priimtinomis normomis. Dėl to kyla „skandalas", šis pirmas ir labiausiai išoriškas asmenybės patoso pasireiškimas, kuris yra nepaprastai svarbus Dostojevskio kūriniuose.[12] Stipresnis asmenybės patoso pasireiškimas gyvenime yra, Askoldovo nuomone, nusikaltimas.

Nusikaltimas Dostojevskio romanuose, – sako jis, – tai gyvenimiškas religinės-etinės problemos iškėlimas. Bausmė – tai jos išsprendimo forma. Todėl ir viena, ir kita yra pagrindinė Dostojevskio kūrybos tema...[13]

Taigi visą laiką kalbama apie tai, kaip surasti asmenybę pačiame gyvenime, o ne apie jos meninio matymo ir vaizdavimo būdus tam tikroje meninėje konstrukcijoje – romane. Be to, ir pats santykis tarp autoriaus pasaulėžiūros ir jo veikėjų pasaulio pavaizduotas neteisingai. Nuo asmenybės patoso autoriaus pasaulėžiūroje tiesiogiai pereinama prie jo veikėjų gyvenimo patoso ir nuo čia vėl prie monologinės autoriaus išvados – toks tipiškas monologinio romantinio romano kelias. Bet tai nėra Dostojevskio kelias.

11 Ibid., p. 2.
12 Žr. aukščiau cituotą Askoldovo straipsnį, p. 5.
13 Ibid., p. 10.

Dostojevskis, – sako Askoldovas, – visomis savo meninėmis simpatijomis ir vertinimais skelbia vieną labai svarbų teiginį: piktadarys, šventasis, paprastas nusidėjėlis, pasiekę paskutinę savo individualaus prado ribą, vis dėlto turi tam tikrą vienodą vertę kaip asmenybės, besipriešinančios drumstai viską niveliuojančios „aplinkos“ tėkmei.[14]

Tokio tipo teiginys būdingas romantiniam romanui, kuriam sąmonė ir ideologija buvo tik autoriaus patosas ir autoriaus išvada, o veikėjas – tik autoriaus patoso įkūnytojas arba autoriaus išvados objektas. Būtent romantikai pačioje vaizduojamoje tikrovėje tiesiogiai išreiškė savo menines simpatijas ir vertinimus, objektyvizuodami ir sudaiktindami visa, ko jie negali pabrėžti savo balsu.

Dostojevskio savitumas – ne monologiškai jo skelbiama asmenybės vertė (ir kiti anksčiau tai darė), o kad jis mokėjo ją objektyviai meniškai pamatyti ir pavaizduoti kaip kitą, svetimą asmenybę, nepaversdamas jos lyrine, nesuliedamas su ja savo balso ir drauge nepažemindamas jos iki sudaiktintos psichinės realybės. Aukštas asmenybės vertinimas ne pirmąsyk pasireiškė Dostojevskio pasaulėžiūroje, bet meninis svetimos asmenybės (jeigu pripažintume šį Askoldovo terminą) ir daugelio nesusiliejančių asmenybių, jungiamų tam tikro dvasinio įvykio vienovės, paveikslas pirmą kartą išsamiai pavaizduotas jo romanuose.

Stulbinantis vidinis Dostojevskio veikėjų savarankiškumas, kurį teisingai pastebėjo Askoldovas, pasiektas tam tikromis meninėmis priemonėmis. Pirmiausia tai jų laisvė ir savarankiškumas autoriaus atžvilgiu pačioje romano struktūroje, tiksliau, įprastinių suišorinančių ir užbaigiančių autoriaus apibūdinimų atžvilgiu. Tai, aišku, nereiškia, kad veikėjas nepriklauso autoriaus sumanymui. Ne, jo savarankiškumas ir laisvė kaip tik įeina į autoriaus sumanymą. Tas sumanymas lyg iš anksto nulemia, kad veikėjas bus laisvas (aišku, sąlygiškai) ir būtent toks jis įvedamas į griežtą ir apskaičiuotą visumos planą.

[14] Ibid., p. 9.

Sąlygiška veikėjo laisvė negriauna griežtos sandaros tikslumo, kaip matematinės formulės tikslumo negriauna iracionalių ar transfinitinių dydžių joje buvimas. Ši nauja veikėjo laikysena pasiekiama ne tik temos pasirinkimu (nors, aišku, ir ji turi reikšmės), o pirmą kartą Dostojevskio panaudotų ypatingų, romano struktūrą kuriančių meninių priemonių visuma.

Taigi ir Askoldovas monologizuoja meninį Dostojevskio pasaulį, perkelia to pasaulio dominantę į monologinį pamokslą, taip nuvertindamas veikėjus iki paprastų to pamokslo iliustracijų. Askoldovas teisingai suprato, kad svarbiausia Dostojevskio kūryboje – visai naujas vidinio žmogaus, vadinasi, ir vidinius žmones jungiančio įvykio vaizdavimas, bet aiškino šitai autoriaus pasaulėžiūros ir veikėjų psichologijos plotmėje.

Vėlesnis Askoldovo straipsnis „Charakterių psichologija Dostojevskio kūryboje"[15] taip pat apsiriboja tik jo veikėjų charakterių ypatybių analize ir neatskleidžia jų meninio matymo ir vaizdavimo principų. Kuo asmenybė skiriasi nuo charakterio, tipo ir temperamento, kaip ir anksčiau yra atskleista psichologinėje plotmėje. Tačiau šiame straipsnyje Askoldovas kur kas labiau naudojasi konkrečia romanų medžiaga ir todėl jame daug vertingų pastebėjimų, susijusių su atskiromis meninėmis Dostojevskio ypatybėmis. Bet ko nors daugiau negu atskiri pastebėjimai Askoldovo koncepcija nepateikia.

Reikia pasakyti, kad Ivanovo formulė – įteisinti svetimą „aš" ne kaip objektą, o kaip kitą subjektą – „tu esi", nepaisant jos filosofinio abstraktumo, daug adekvatesnė negu Askoldovo formulė „būk asmenybė". Ivanovo formulė perkelia dominantę į svetimą asmenybę, be to, ji labiau atitinka **iš vidaus dialogišką** Dostojevskio požiūrį į vaizduojamo veikėjo sąmonę. O Askoldovo formulė labiau monologiška ir svorio centrą perkelianti į savo paties asmenybės tapsmą, o

[15] Antrajame rinkinyje *Ф.М. Достоевский. Статьи и материалы*, 1924.

tai meninėje kūryboje – jei Dostojevskio postulatas iš tiesų būtų buvęs toks – būtų atvedę prie subjektyvaus romantinio romano struktūros tipo.

* * *

Iš kitos pusės – iš pačios Dostojevskio romanų struktūros pusės – prie svarbiausios jo ypatybės prieina Leonidas Grosmanas. Grosmanui Dostojevskis pirmiausia labai savitos formos kūrėjas.

Atrodo, – sako jis, – kad apžvelgus jo visapusį meninį aktyvumą ir įvairiausius dvasios siekius, tenka pripažinti, jog didžiausia Dostojevskio reikšmė ne tiek filosofijoje, psichologijoje ar mistikoje, o kad sukūrė jis naują, iš tiesų genialų Europos romano puslapį.[16]

Reikia pripažinti, kad Grosmanas – objektyvaus ir nuoseklaus Dostojevskio romanų **poetikos** tyrinėjimo pradininkas mūsų literatūrologijoje.

Pagrindine Dostojevskio romanų poetikos ypatybe Grosmanas laiko tai, kad yra pažeidžiama organiška medžiagos vienovė, kurios reikalauja įprastinis kanonas, nes romano konstrukcijos visumoje jungiami patys įvairiausi ir labiausiai nesuderinami elementai, o tai griauna vieningą ir vientisą pasakojimo audinį.

Toks, – sako jis, – pagrindinis jo romanų kompozicijos principas: filosofinio sumanymo vienovei ir sūkuringam įvykių judėjimui pajungti poliariškai nesuderinamus pasakojimo elementus. Viename meno kūrinyje suderinti filosofines išpažintis ir kriminalinius nusikaltimus, į bulvarinio pasakojimo fabulą įjungti religinę dramą, pereiti visas avantiūrinio pasakojimo peripetijas, kad pasiektum naujos misterijos apreiškimus – štai kokie meniniai uždaviniai iškilo Dostojevskiui ir kvietė jį dirbti sunkų kūrybinį darbą. Priešingai senoms estetikos, kuri reikalauja suderinti medžiagą ir jos apdorojimo būdą, suponuoja konstruktyvių konkretaus meninio kūrinio elementų vienovę ar bent jau vienarūšiškumą, tradicijoms, Dostojevskis sujungia

[16] Л. Гроссман, *Поэтика Достоевского*, Москва: Государственная академия художественных наук, 1925, с. 165.

priešybes. Jis meta ryžtingą iššūkį pagrindiniam meno teorijos kanonui. Jo uždavinys: nugalėti tai, kas menininkui sunkiausia – iš nevienalyčių, skirtingos vertės ir vieni kitiems tolimų elementų sukurti vientisą ir vieningą meno kūrinį. Štai kodėl Jobo knyga, šv. Jono Apreiškimas, evangelijų tekstai, Simeono Naujojo Teologo žodis, visa, kas maitina jo romanų puslapius ir duoda toną vieniems ar kitiems jo skyriams, čia savitai derinasi su laikraščio tekstu, anekdotu, parodija, gatvės scenos aprašymu, grotesku ir netgi pamfletu. Jis drąsiai meta į savo tiglius vis naujus ir naujus elementus, žinodamas ir tikėdamas, kad jo kūrybinio darbo įkarštyje žali kasdienės tikrovės gabalai, bulvarinių pasakojimų sensacijos ir Dievo įkvėpti Šventųjų knygų puslapiai išsilydys, susilies į naują junginį ir įgaus ryškų jo individualaus stiliaus bei tono atspalvį.[17]

Tai puiki aprašomoji Dostojevskio romanų žanro ir kompozicijos ypatybių charakteristika. Prie jos beveik nėra ko pridėti. Bet paaiškinimai, kuriuos pateikia Grosmanas, mums atrodo esą nepakankami.

Iš tiesų, vargu ar sūkuringas įvykių judėjimas, kad ir koks jis būtų galingas, ir filosofinio sumanymo vienovė, kad ir kokia ji būtų gili, yra pakankama, norint išspręsti tą sudėtingiausią ir prieštaringiausią kompozicinį uždavinį, kurį taip griežtai ir aiškiai suformulavo Grosmanas. Sūkuringas judėjimas pačiame lėkščiausiame šiuolaikiniame kino romane yra stipresnis negu Dostojevskio kūriniuose. O filosofinio sumanymo vienovė pati savaime negali būti svarbiausias meninio vieningumo pagrindas.

Mūsų nuomone, neteisingas yra ir Grosmano teiginys, kad visa ši tokia įvairi medžiaga, kurią Dostojevskis panaudoja, įgauna „ryškų jo individualaus stiliaus ir tono atspalvį". Jeigu taip būtų, tai kuo Dostojevskio romanas skirtųsi nuo įprastinio tipo romano, nuo tos pačios „floberiška maniera parašytos epopėjos, kuri tarsi iškalta iš vieno gabalo, nugludinta ir monolitiška"? Tokiame romane kaip *Buvar ir Pekiušė*, pavyzdžiui, turinio požiūriu jungiama labai įvairi medžiaga, bet tas įvairumas romano struktūroje nėra ir negali būti aiškiai išreikštas, nes jis yra pajungtas kiaurai jį persmelkiančiai

17 Ibid., p. 174–175.

individualaus stiliaus ir tono vienovei, vieno pasaulio ir vienos sąmonės vienovei. O Dostojevskio romano vienovė iškyla **virš** individualaus stiliaus ir **virš** individualaus tono, kaip jie buvo suprantami romanuose, rašytuose iki Dostojevskio.

Vertinant monologinio stiliaus vienovės suvokimo požiūriu (o kol kas egzistuoja tik toks suvokimas), Dostojevskio romanas yra **daugiastilis** arba bestilis, vertinant monologinio tono suvokimo požiūriu, Dostojevskio romanas yra **daugiaakcentis** ir vertybiniu požiūriu prieštaringas; prieštaringi akcentai kryžiuojasi kiekviename jo kūrinių žodyje. Jeigu įvairialypė Dostojevskio medžiaga būtų išplėtota vieningame pasaulyje, susijusiame su vieninga monologine autoriaus sąmone, tai uždavinys, kurio tikslas sujungti nesuderinamus dalykus, nebūtų išspręstas ir Dostojevskį laikytume bestiliu menininku; toks monologiškas pasaulis

fatališkai subyra į savo sudedamąsias, nepanašias, viena kitai svetimas dalis, ir prieš mus nejudriai, nevykusiai ir beviltiškai atsiskleidžia Biblijos puslapis greta puslapio iš įvykių kronikos arba liokajų častuška greta Schillerio ditirambo džiaugsmui.[18]

Iš tikrųjų labiausiai nesuderinami Dostojevskio medžiagos elementai yra paskirstyti tarp keleto pasaulių ir keleto pilnateisių sąmonių, jie pavaizduoti ne viename akiratyje, bet keletoje pilnų ir vienodos vertės akiračių, ir ne pati medžiaga, o tie pasauliai, tos sąmonės ir jų akiračiai jungiasi į aukščiausią vienovę, kuri yra kitokia, o būtent polifoninio romano vienovė. Častuškos pasaulis jungiasi su Schillerio ditirambo pasauliu, Smerdiakovo akiratis – su Dmitrijaus ir Ivano akiračiu. Tų **įvairių pasaulių** dėka medžiaga gali iki galo atskleisti savo savitumą ir ypatingumą, neišardydama visumos vienovės ir nedarydama jos mechaniškos. Atrodo, kad skirtingos atskaitos sistemos čia jungiasi į sudėtingą Einsteino visatos vienovę (aišku, Dostojevskio ir Einsteino pasaulių sugretinimas – tai tik meninis palyginimas, o ne mokslinė analogija).

[18] Ibid., p. 178.

Kitame darbe Grosmanas labiau priartėja kaip tik prie Dostojevskio romano daugiabalsiškumo. Knygoje *Dostojevskio kelias* jis iškelia ypatingą dialogo reikšmę jo kūryboje.

Pokalbio ar ginčo forma, – sako jis čia, – kurioje skirtingi požiūrio taškai gali paeiliui dominuoti ir atspindėti įvairius priešingų įsitikinimų atspalvius, itin gerai tinka įkūnyti tai amžinai besiklostančiai ir niekad nesustingstančiai filosofijai. Prieš tokio menininko ir vaizdų stebėtojo kaip Dostojevskis akis jo gilių apmąstymų apie reiškinių prasmę ir pasaulio paslaptį akimirkomis turėjo iškilti ši filosofavimo forma, kurioje kiekviena nuomonė tarytum tampa gyva būtybe ir yra dėstoma sujaudintu žmogaus balsu.[19]

Šitokį dialogizmą Grosmanas linkęs aiškinti iki galo neįveikta Dostojevskio pasaulėžiūros priešprieša. Jo sąmonėje anksti susidūrė dvi galingos jėgos – humanistinis skepsis ir tikėjimas – nepaliaujamai kovojusios dėl dominavimo pasaulėžiūroje.[20]

Galima nesutikti su šiuo aiškinimu, kuris iš esmės išeina už objektyviai turimos medžiagos ribų, bet pats daugybės (šiuo atveju dviejų) nesusiliejančių sąmonių buvimo faktas nurodytas teisingai. Teisingai pastebėta ir tai, kad Dostojevskis personalistiškai suvokia idėją. Kiekviena nuomonė jo kūriniuose iš tiesų tampa gyva būtybe ir yra neatskiriama nuo ją įkūnijusio žmogaus balso. Įvesta į abstraktų sisteminį-monologinį kontekstą, ji liaujasi buvusi tuo, kuo iš tiesų yra.

Jeigu kompozicinį Dostojevskio principą – įvairiakilmės, nesuderinamos medžiagos jungimą – Grosmanas būtų susiejęs su daugybe ideologiškai nesubendravardiklintų centrų – sąmonių, tai jis būtų visiškai priartėjęs prie meninio Dostojevskio romanų rakto – prie polifonijos.

Būdinga tai, kad Grosmanas dialogo formą Dostojevskio kūryboje suvokia kaip dramatinę formą, o bet kokį dialogizavimą – būtent kaip dramatizavimą. Naujųjų laikų literatūroje žinomas tik draminis dialogas ir iš dalies filosofinis

[19] Л. Гроссман, *Путь Достоевского*, Ленинград: Брокгауз-Ефрон, 1924, с. 9–10.

[20] Žr. ibid., p. 17.

dialogas, supaprastintas iki elementarios dėstymo formos, iki pedagoginio metodo. Tačiau draminį dialogą dramoje ir dramatizuotą dialogą pasakojamosiose formose visada įrėmina tvirti ir nepažeidžiami monologiniai rėmai. Dramoje šie monologiniai rėmai, aišku, nėra išreikšti žodžiais, bet kaip tik dramoje jie itin monolitiški. Draminio monologo replikos neardo vaizduojamo pasaulio, nedaro jo daugiaplanio; priešingai, kad būtų iš tiesų draminės, joms reikia monolitinio to pasaulio vieningumo. Dramoje jis turi būti iš vieno gabalo. Bet koks šio monolitiškumo susilpninimas sukelia dramatizmo susilpnėjimą. Veikėjai dialogiškai susieina vieningame autoriaus, režisieriaus, žiūrovo akiratyje ir aiškiame iš vieno gabalo susidedančio pasaulio fone.[21] Draminio veiksmo, išsprendžiančio visas dialogines priešstatas, koncepcija yra grynai monologinė. Tikras daugiaplaniškumas sugriautų dramą, nes draminis veiksmas, besiremiantis pasaulio vienove, nebegalėtų to daugiaplaniškumo suvienyti ir išspręsti. Dramoje neįmanomas vientisų akiračių jungimas į virš jų esančią vienovę, nes dramos struktūra neduoda pagrindo tokiai vienovei. Todėl polifoniniame Dostojevskio romane tikras draminis dialogas gali būti tik antraeilis.[22]

Kur kas esmingesnis Grosmano teiginys, kad paskutiniojo laikotarpio Dostojevskio romanai – tai misterijos.[23] Misterija iš tiesų daugiaplanė ir iki tam tikro laipsnio polifoniška. Bet misterijos daugiaplaniškumas ir polifoniškumas visiškai formalus ir pati misterijos struktūra neleidžia prasmingai išsiskleisti daugybei savo pasaulius turinčių sąmonių. Čia viskas jau nuo pat pradžios nulemta, užverta ir užbaigta, nors, aišku, užbaigta ne vienoje plotmėje.[24]

21 Medžiagos įvairumas, apie kurį kalba Grosmanas, dramoje paprasčiausiai neįmanomas.

22 Kaip tik todėl ir neteisinga Ivanovo formulė „romanas – tragedija".

23 Žr. Л. Гроссман, *Путь Достоевского*, с. 10.

24 Prie misterijos, taip pat ir prie platoniškojo tipo filosofinio dialogo mes dar grįšime, kai kalbėsime apie žanro tradicijų problemą Dostojevskio kūryboje (žr. ketvirtą skyrių).

Polifoniniam Dostojevskio romanui būdingas ne įprastas dialoginės medžiagos plėtojimas vieningo daiktiško pasaulio nesikeičiančiame fone, suprantant tą medžiagą monologiškai. Ne, jam būdingas didžiausias dialogiškumas, kitaip sakant, visos visumos dialogiškumas. Draminė visuma šia prasme, kaip jau sakėme, monologiška; Dostojevskio romanas dialogiškas. Jis kuriamas ne kaip vienos sąmonės, objektiškai suėmusios į save kitas sąmones, visuma, o kaip keleto sąmonių, iš kurių nė viena iki galo nėra tapusi kitos objektu, sąveikos visuma; ši sąveika stebinčiajam neduoda pagrindo viso įvykio objektyvizacijai pagal įprastą monologinį tipą (siužetinį, lyrinį ar pažintinį), bet ir patį stebintįjį daro aktyviu dalyviu. Romanas ne tik nesuteikia pagrindo šalia dialogiškumo trečiai, monologiškai apglėbiančiai sąmonei, bet, atvirkščiai, viskas jame vyksta taip, kad dialoginė priešstata taptų be išeities.[25] Neutralaus „trečiojo" požiūrio neatspindi nė vienas kūrinio elementas. Pačiame romane šitas neutralus „tretysis" niekaip nepristatomas. Jam nėra nei kompozicinės, nei prasminės vietos. Tuo pasireiškia ne autoriaus silpnumas, bet didžiausia jo jėga. Taip iškovojama nauja autoriaus pozicija, kuri yra aukščiau už monologinę poziciją.

* * *

Daugybę vienodai autoritetingų ideologinių pozicijų ir labai didelę medžiagos įvairovę kaip pagrindinę Dostojevskio romanų ypatybę nurodo ir Otto Kausas savo knygoje *Dostojevskis ir jo likimas*. Kauso nuomone, nė vienas autorius nebuvo taip prieštaringai ir skirtingai suprastas, apmąstytas ir įvertintas kaip Dostojevskis, bet nuostabiausia, kad Dostojevskio kūriniai lyg ir pateisina visus šiuos prieštaringus požiūrius: kiekvienam iš jų galima rasti pagrindą Dostojevskio romanuose.

[25] Kalbama, aišku, ne apie antinomiją, ne apie abstrakčių idėjų priešstatą, bet apie įvairialypę vientisų asmenybių priešstatą.

Štai kaip Kausas charakterizuoja šį nepaprastą Dostojevskio įvairiapusiškumą ir daugiaplaniškumą:

Dostojevskis – tai toks namų šeimininkas, kuris puikiai sugyvena su pačiais įvairiausiais svečiais, sugeba patraukti pačios margiausios draugijos dėmesį ir visus moka laikyti vienodoje įtampoje. Senamadis realistas turi tikrą progą žavėtis katorgos, Peterburgo gatvių ir aikščių, patvaldystės savivalės pavaizdavimu, o mistikas turi ne mažesnę galimybę žavėtis bendravimu su Alioša, kunigaikščiu Myškinu ir Ivanu Karamazovu, kurį lanko velnias. Visų pakraipų utopistams džiaugsmo suteiks „juokingo žmogaus", Versilovo ar Stavrogino sapnai, o religingų žmonių dvasią sustiprins kova už Dievą, kurią šiuose romanuose kovoja ir šventieji, ir nusidėjėliai. Sveikata ir jėga, radikalus pesimizmas ir ugningas tikėjimas atpirkimu, troškimas gyventi ir troškimas mirti – visa tai čia be paliovos kovoja. Prievarta ir gerumas, išdidus pasipūtimas ir pasiaukojamas nusižeminimas – visa neaprėpiama gyvenimo pilnatvė išraiškinga forma įkūnyta kiekvienoje jo kūrinių dalelėje. Būdamas labai griežtai kritiškai sąžiningas, kiekvienas gali savaip aiškinti paskutinį autoriaus žodį. Dostojevskis daugiabriaunis, o visi jo meninės minties judesiai netikėti, jo kūriniai prisodrinti jėgų ir ketinimų, tarp kurių, atrodytų, neperžengiamos bedugnės.[26]

Kaipgi Kausas aiškina šią Dostojevskio ypatybę?

Jis tvirtina, kad Dostojevskio pasaulis yra gryniausia ir tikriausia kapitalizmo dvasios išraiška. Tie pasauliai, tie planai – socialiniai, kultūriniai ir ideologiniai, kurie susiduria Dostojevskio kūryboje, anksčiau buvo kiekvienas sau, buvo organiškai uždari, sutvirtinti, skyrium iš vidaus apmąstyti. Nebuvo realios, materialios plotmės, kurioje jie iš esmės susiliestų ir prasiskverbtų vienas į kitą. Kapitalizmas sunaikino šių pasaulių izoliaciją, sugriovė šių socialinių sferų išorinį ir vidinį ideologinį uždarumą. Turėdamas viską niveliuojančią tendenciją, nepaliekančią jokių pasidalijimų, išskyrus pasidalijimą į proletarus ir kapitalistus, kapitalizmas sudūrė ir supynė tuos pasaulius į prieštaringą besiformuojančią vienovę. Šie pasauliai dar neprarado savo individualaus atvaizdo, išsirutuliojusio per amžius, bet jie jau nebegali būti kiekvienas sau. Jų aklas sambūvis ir ramus bei ryžtingas abipusis ideologinis

[26] O. Kaus, *Dostoewski und sein Schicksal*, Berlin, 1923, p. 36.

vienas kito ignoravimas baigėsi, ir abipusis prieštaringumas, o drauge tarpusavio ryšys atsiskleidė labai aiškiai. Kiekviename gyvenimo atome virpa šita prieštaringa kapitalistinio pasaulio ir kapitalistinės sąmonės vienovė, niekam nesuteikdama ramios izoliacijos, bet ir nieko neišspręsdama. Šio besiformuojančio pasaulio dvasia ir yra geriausiai išreikšta Dostojevskio kūryboje.

Galingą Dostojevskio įtaką mūsų laikais ir visa, kas neaišku ir neapibrėžta toje įtakoje, galima paaiškinti ir pateisinti tik pagrindine jo prigimties ypatybe: Dostojevskis – pats ryžtingiausias, nuosekliausias ir labiausiai nepermaldaujamas kapitalistinės eros žmogaus dainius. Jo kūryba – tai ne mūsų dabartinio pasaulio, pagimdyto ugninio kapitalizmo kvėpavimo, laidotuvių giesmė, bet lopšinė.[27]

Kauso aiškinimai gana teisingi. Iš tikrųjų polifoninis romanas galėjo būti sukurtas tik kapitalizmo epochoje. O pati dėkingiausia dirva tam buvo būtent Rusijoje, kur kapitalizmas prasidėjo beveik kaip katastrofa ir rado nepaliestą socialinių pasaulių ir grupių, nesusilpninusių čia kaip Vakaruose savo individualaus uždarumo pamažu įsigalint kapitalizmui, įvairovę. Prieštaringa besiformuojančio socialinio gyvenimo esmė, netelpanti į ryžtingos ir ramiai stebinčios monologinės sąmonės rėmus, čia turėjo pasireikšti itin aštriai, o išvestų iš ideologinės pusiausvyros ir susidūrusių pasaulių individualumas turėjo būti ypač ryškus ir visa persmelkiantis. Tai kūrė objektyvias polifoninio romano esminio daugiaplaniškumo ir daugiabalsiškumo prielaidas.

Bet Kauso aiškinimai palieka neatskleistą patį aiškinamą faktą. Juk „kapitalizmo dvasia" čia perteikta meno kalba, tai yra ypatinga romano žanro kalba. Juk visų pirma būtina atskleisti konstruktyvias šio daugiaplanio romano, neturinčio įprastinės monologinės vienovės, ypatybes. Šio uždavinio Kausas neišsprendžia. Teisingai nurodęs patį daugiaplaniškumo ir reikšminio daugiabalsiškumo faktą, savo aiškinimus iš romano plotmės jis perkelia tiesiog į tikrovės plotmę. Kauso

27 Ibid., p. 63.

nuopelnas yra tas, kad jis to pasaulio nemonologizuoja, net nebando sujungti ir sutaikyti jo prieštaravimų. Jis priima jo daugiaplaniškumą ir prieštaringumą kaip esminį pačios konstrukcijos ir meninio sumanymo dalyką.

* * *

Kitą tos pačios pagrindinės Dostojevskio ypatybės momentą palietė Vasilijus Komarovičius veikale „Dostojevskio romanas *Paauglys* kaip meninė vienovė". Analizuodamas šį romaną, jis atskleidžia jame penkis atskirus siužetus, kuriuos fabula jungia tik labai paviršutiniškai. Tai verčia jį daryti prielaidą, kad esama kažkokio kitokio, ne siužetiniam pragmatizmui tarnaujančio ryšio:

Ištraukdamas... tikrovės gabaliukus, padarydamas juos nepaprastai „empiriškus", Dostojevskis nė minutės neleidžia mums užsimiršti ir džiaugtis, kad tą tikrovę atpažįstame (kaip Flaubert'as ar Levas Tolstojus), bet gąsdina, nes būtent ištraukia, išplėšia visa tai iš dėsningos realybės grandinės; perkeldamas tuos gabaliukus į *savo kūrybą* Dostojevskis neperkelia čia dėsningų ryšių, kuriuos mes žinome iš patirties: Dostojevskio romaną į organišką vienovę jungia ne siužetas.[28]

Iš tikrųjų monologinė pasaulio vienovė Dostojevskio romane pažeista, bet išplėšti tikrovės gabalai anaiptol ne tiesiogiai jungiami romano vienovėje: tie gabalai priklauso vieningam kurio nors veikėjo akiračiui, jie yra įprasminti toje ar kitoje sąmonėje. Jeigu šie tikrovės gabalai, nesusieti pragmatiniais ryšiais, būtų jungiami tiesiogiai kaip emociškai ar simboliškai artimi vieno monologinio akiračio vienovėje, tai prieš mus atsivertų romantiko, pavyzdžiui, Hoffmanno, o ne Dostojevskio pasaulis.

Galutinę už siužeto ribų esančią Dostojevskio romano vienovę Komarovičius aiškina monologiškai, net itin monologiškai, nors ir kalba apie analogiją su polifonija ir kontrapunktiniu balsų derinimu fugoje. Broderio Christianseno monologinės

[28] *Ф.М. Достоевский. Статьи и материалы*, сборник II, с. 48.

estetikos veikiamas nesiužetinę, nepragmatinę romano vienovę jis supranta kaip dinamišką valios akto vienovę:

Teleologinė pragmatiškai išskirtų elementų (siužetų) subordinacija tokiu būdu yra Dostojevskio romanų meninės vienovės pradžia. Šia prasme ji gali būti sulyginta su polifoninės muzikos menine visuma: penki fugos balsai, palaipsniui įsijungiantys ir besiplėtojantys kontrapunkto dermėje, primena Dostojevskio romano balsų partijas. Toks palyginimas, jei jis teisingas, veda prie labiau apibendrinto pačios vienovės pradžios apibrėžimo. Ir muzikoje, ir Dostojevskio romane kaip ir mumyse pačiuose, pačiame žmogaus „aš" realizuojasi tas pats vienovės dėsnis – prasmingo aktyvumo dėsnis. Romane *Paauglys* vienovės principas visai adekvatus tam, kas jame simboliškai pavaizduota: Versilovo „meilė–neapykanta" Achmakovai yra tragiško individualios valios polėkio pasiekti esama už asmeniškumo simbolis; atitinkamai ir visas romanas sukurtas pagal individualaus valios akto tipą.[29]

Pagrindinė Komarovičiaus klaida, mūsų nuomone, yra jo paieškos **tiesioginio** atskirų tikrovės elementų ar atskirų siužetinių linijų derinimo ten, kur derinamos pilnateisės sąmonės ir jų pasauliai. Todėl, užuot kalbėjęs apie įvykio vienovę, kurioje yra keletas pilnateisių dalyvių, jis kalba apie tuščią individualaus valios akto vienovę. Šia prasme ir polifoniją jis paaiškina visiškai neteisingai. Polifonijos esmė yra ta, kad balsai čia lieka savarankiški ir būtent tokie jie derinasi aukštesnio negu homofonija lygio vienovėje. Jeigu jau kalbėtume apie individualią valią, tai kaip tik polifonijoje ir derinasi keletas individualių valių, yra iš esmės išeinama už vienos valios ribų. Galima būtų pasakyti taip: meninė polifonijos valia – tai valia suderinti daug valių, siekimas patirti įvykį.

Nei Dostojevskio pasaulio vienovės, nei muzikinės polifonijos negalima apriboti emociškai ir valingai akcentuota individualia vienove. Bet kadangi Komarovičius tai padaro, *Paauglys* atrodo esąs kažkokia lyrinė supaprastinta monologiška vienovė, nes siužetinės vienovės derinasi pagal savo emocionalius ir valios akcentus, tai yra derinasi lyriniu principu.

[29] Ibid., p. 67–68.

Būtina pažymėti, kad ir mūsų naudojamas Dostojevskio romano ir polifonijos lyginimas – tai tik vaizdinga analogija, ne daugiau. Polifonijos ir kontrapunkto įvaizdžiai nurodo tik naujas problemas, kurios iškyla, kai romano struktūra nebetelpa į įprastinę monologinę vienovę, panašiai kaip muzikoje naujos problemos iškilo, atsiradus daugiau negu vienam balsui. Bet muzikos ir romano medžiaga pernelyg skirtinga, kad galėtume kalbėti apie ką nors daugiau negu vaizdingą analogiją, negu paprastą metaforą. Bet šią metaforą mes paverčiame terminu „polifoninis romanas", nes nepajėgiame rasti tinkamesnio apibūdinimo. Tik nepamirškime metaforinės mūsų termino kilmės.

* * *

Mums atrodo, kad labai teisingai pagrindinę Dostojevskio kūrybos ypatybę suvokė Borisas Engelhardtas savo veikale *Ideologinis Dostojevskio romanas*.

Engelhardto išeities taškas – sociologinis ir kultūrinis-istorinis Dostojevskio veikėjo apibūdinimas. Dostojevskio veikėjas – atitrūkęs nuo kultūrinės tradicijos, nuo dirvos ir nuo žemės inteligentas raznočincas, „atsitiktinės genties" atstovas. Tokio žmogaus santykiai su idėja ypatingi: jis bejėgis prieš ją ir prieš jos valdžią, nes nėra įleidęs šaknų į realybę ir neturi kultūrinės tradicijos. Jis tampa „idėjos žmogumi", yra apsėstas idėjos. Idėja jam tampa galinga, ji visiškai lemia ir darko jo sąmonę bei gyvenimą. Idėja veikėjo sąmonėje gyvena savarankiškai: tiesą sakant, gyvena ne jis – gyvena idėja, ir romanistas pateikia ne veikėjo gyvenimo aprašymą, o veikėjo idėjos gyvenimo aprašymą, „atsitiktinės genties" istorikas tampa „idėjos istoriografu". Todėl vaizdinės veikėjo charakteristikos dominante tampa jį apėmusi idėja, o ne įprastinė biografinė dominantė (kaip, pavyzdžiui, Tolstojaus ar Turgenevo kūryboje). Tad ir Dostojevskio romano žanras apibūdinamas kaip „ideologinis romanas". Tačiau tai – ne įprastas idėjinis romanas, turintis idėją.

Dostojevskis, – sako Engelhardtas, – idėjos gyvenimą vaizdavo individualioje ir socialinėje sąmonėje, nes būtent ją jis laikė lemiančiu inteligentiškos visuomenės faktoriumi. Bet šito nereikia suprasti taip, lyg jis būtų rašęs idėjinius romanus, kokios nors pakraipos apysakas ir būtų buvęs tendencingas menininkas, labiau filosofas negu poetas. Jis rašė ne romanus, kuriuose esama idėjos, ne XVIII amžiaus skonį atitinkančius filosofinius romanus, bet *romanus apie idėją*. Panašiai kaip kitiems romanistams pagrindinis objektas galėjo būti nuotykis, anekdotas, psichologinis tipas, buitinis ar istorinis tipas, jam toks objektas buvo „idėja". Jis plėtojo ir nepaprastai ištobulino be galo ypatingą romano tipą, kuris, atskiriant jį nuo avantiūrinio, sentimentaliojo, psichologinio ar istorinio, gali būti pavadintas *ideologiniu*. Šia prasme jo kūryba, nepaisant jam būdingo polemiškumo, buvo ne mažiau objektyvi negu kitų didžiųjų žodžio menininkų: jis pats buvo toks menininkas ir savo romanuose kėlė bei sprendė pirmiausia ir dažniausiai grynai menines problemas. Tiktai jo medžiaga buvo labai savotiška: jo veikėja buvo idėja.[30]

Idėja kaip vaizdavimo objektas ir kaip veikėjų paveikslų struktūros dominantė sugriauna romano pasaulį į veikėjų pasaulius, kurie yra sukurti ir išbaigti juos apėmusių idėjų. Engelhardtas labai ryškiai atskleidžia Dostojevskio romano daugiaplaniškumą:

Grynai meninės *veikėjo orientacijos jį supančioje aplinkoje* principas yra vienokia ar kitokia jo *ideologinio santykio su pasauliu* forma. Panašiai kaip veikėjo meninio vaizdavimo dominantė yra idėjų ir jėgų, kurios jį valdo, kompleksas, lygiai taip pat jį supančios tikrovės vaizdavimo dominantė yra požiūrio taškas, iš kurio į šį pasaulį žvelgia veikėjas. Kiekvienas veikėjas pasaulį mato ypatingu aspektu, kuriuo jis ir vaizduojamas. Dostojevskio kūryboje nerasi vadinamojo objektyvaus išorinio pasaulio aprašymo; jo romane, griežtai sakant, nėra nei buities, nei miesto ar kaimo gyvenimo, nei gamtos, bet yra tai aplinka, tai dirva, tai žemė, priklausomai nuo to, kaip visa tai suvokia veikiantieji asmenys. Dėl to grožiniame kūrinyje atsiranda tikrovės daugiaplaniškumas, kuris Dostojevskio pasekėjų veikaluose dažnai savotiškai suardo būtį, ir romano veiksmas vienu metu ar paeiliui vyksta visai skirtingose ontologinėse sferose.[31]

Priklausomai nuo idėjos, valdančios veikėjo sąmonę ir gyvenimą, pobūdžio, Engelhardtas išskiria tris plotmes, kuriose

[30] Б.М. Энгельгардт, «Идеологический роман Достоевского», in *Ф.М. Достоевский. Статьи и материалы*, сборник II, с. 90.
[31] Ibid., p. 93.

gali vykti romano veiksmas. Pirmoji – tai „aplinka". Čia viešpatauja mechaniškas būtinumas; čia nėra laisvės, kiekvienas gyvenimo valios aktas yra savaime suprantamų išorinių aplinkybių produktas. Antroji plotmė – „dirva". Tai organiška besiplėtojančios liaudies dvasios sistema. Galų gale trečioji plotmė – „žemė".

Trečioji sąvoka: *žemė* – viena iš pačių prasmingiausių tarp tų, kurias mes sutinkame Dostojevskio kūryboje, – sako apie šį planą Engelhardtas. – Tai žemė, kuri nesiskiria nuo vaikų, žemė, kurią bučiavo verkdamas, raudodamas, aplaistydamas ašaromis ir aistringai prisiekinėjo mylėti Aliošа Karamazovas, viskas – visa gamta ir žmonės, ir žvėrys, ir paukščiai – tas nuostabus sodas, kurį išaugino Viešpats, paėmęs sėklų iš kitų pasaulių ir pasėjęs jas šioje žemėje.

Tai aukščiausia realybė ir tuo pačiu pasaulis, kuriame vyksta žemiškasis tikros laisvės būklę pasiekusios dvasios gyvenimas... Tai trečioji karalystė, meilės, o todėl ir visiškos laisvės karalystė, amžino džiaugsmo ir linksmybės karalystė.[32]

Tokios, Engelhardto nuomone, romano plotmės. Kiekvienas tikrovės (išorinio pasaulio) elementas, kiekvienas pergyvenimas ir kiekvienas veiksmas neišvengiamai įeina į vieną iš šių plotmių. Pagrindines Dostojevskio romanų temas Engelhardtas irgi išskirsto į tas plotmes.[33]

Kaip šios plotmės susijusios romano vienovėje? Kokie jų tarpusavio derinimo principai?

Šios trys plotmės ir jas atitinkančios temos, kurių ryšiai gvildenami, pasak Engelhardto, yra atskiri **dvasios dialektinės plėtros etapai**.

Šia prasme, – sako jis, – jos sudaro *vieningą kelią*, kuriuo, kęsdamas dideles kančias ir patirdamas daug pavojų, eina tas, kuris ieško, siekdamas absoliutaus būties patvirtinimo. Ir nesunku atskleisti subjektyvų to kelio reikšmingumą pačiam Dostojevskiui.[34]

[32] Ibid.

[33] Pirmosios plotmės temos: 1) rusų antžmogio tema (*Nusikaltimas ir bausmė*), 2) rusų Fausto tema (Ivanas Karamazovas) ir t.t. Antrosios plotmės temos: 1) *Idioto* tema, 2) aistros, esančios jutiminio „aš" nelaisvėje, tema (Stavroginas) ir t.t. Trečiosios plotmės tema: rusų šventuolio tema (Zosima, Aliošа). Žr. *Ф.М. Достоевский. Статьи и материалы*, сборник II, c. 98 ir toliau.

[34] Б.М. Энгельгардт, *Идеологический роман Достоевского*, с. 96.

Tokia Engelhardto koncepcija. Ji labai aiškiai nušviečia pačias esmingiausias struktūrines Dostojevskio kūrinių ypatybes, nuosekliai bando įveikti vienpusį ir abstraktų jų suvokimo ir vertinimo idėjiškumą. Tačiau ne viskas šioje koncepcijoje mums regisi teisinga. Ir jau visai neteisingos atrodo išvados, kurias jis daro savo darbo pabaigoje apie Dostojevskio kūrybą apskritai.

Engelhardtas pirmą kartą teisingai apibrėžia idėją Dostojevskio romane. Idėja čia iš tiesų ne **vaizdavimo principas** (kaip bet kokiame romane), ne vaizdavimo leitmotyvas ir ne išvada iš jo (kaip idėjiniame, filosofiniame romane), o **vaizdavimo objektas**. Pasaulėvaizdžio ir pasaulio suvokimo, jo suformavimo vienos ar kitos idėjos aspektu principas ji yra tik veikėjams[35], bet ne pačiam autoriui – Dostojevskiui. Veikėjų pasauliai sukonstruoti įprastiniu idėjiniu-monologiniu principu, sukonstruoti tarytum jų pačių. „Žemė" irgi yra tik vienas iš pasaulių, įeinančių į romano vienovę, viena iš jo plotmių. Nors „žemė", lyginant su „dirva" ir „aplinka", hierarchinėje sistemoje yra aukščiau, vis dėlto ji – tik idėjinis tokių veikėjų kaip Sonia Marmeladova, vienuolis Zosima ar Alioša aspektas.

Veikėjų idėjos, sudarančios šios romano plotmės pagrindą, yra toks pat vaizdavimo objektas, tokios pat „idėjos veikėjos" kaip Raskolnikovo, Ivano Karamazovo ir kitų idėjos. Jos anaiptol netampa vaizdavimo ir romano kaip visumos struktūros principais, tai yra paties autoriaus kaip menininko principais. Juk priešingu atveju tai būtų įprastinis filosofinis-idėjinis romanas. Hierarchinis akcentas, kuriuo pažymėtos šios idėjos, nepaverčia Dostojevskio romano įprastu monologiniu romanu, kuris iš esmės visada turi tik vieną akcentą. Žiūrint meninės romano struktūros aspektu, šios idėjos yra tik lygiateisiai jo veiksmo dalyviai greta Raskolnikovo, Ivano Karamazovo ir kitų idėjų. Atrodo netgi, kad toną, kuriant visumą, duoda

[35] Ivanui Karamazovui kaip „Filosofinės poemos" autoriui idėja yra ir pasaulio vaizdavimo principas, bet juk potencialiai ir kiekvienas iš Dostojevskio veikėjų – autorius.

3 -797

būtent tokie veikėjai kaip Raskolnikovas ir Ivanas Karamazovas; todėl Dostojevskio romanuose taip ryškiai ir išsiskiria šventųjų gyvenimo aprašymo tonai Šlubelės kalbose, klajūno Makaro Dolgorukio pasakojimuose bei kalbose ir galų gale „Zosimos gyvenime". Jei autoriaus pasaulis sutaptų su „žemės" plotme, tai romanai būtų parašyti šią plotmę atitinkančiu šventųjų gyvenimo aprašymų stiliumi.

Taigi nė viena iš veikėjų – nei „neigiamų", nei „teigiamų" – idėjų netampa autoriaus vaizdavimo principu ir nekonstruoja romano pasaulio visumos. Tai ir verčia mus kelti klausimą: kaip veikėjų pasauliai drauge su jų gelmėje glūdinčiomis idėjomis jungiasi į autoriaus pasaulį, tai yra į romano pasaulį? Į šį klausimą Engelhardtas atsako neteisingai; tiksliau, šį klausimą jis apeina, atsakydamas iš esmės visai į kitą klausimą.

Išties pasaulių arba romano plotmių (anot Engelhardto, „aplinkos", „dirvos" ir „žemės") santykiai pačiame romane anaiptol nepateikiami kaip vienos dialektinės eilės grandys, kaip vieningos dvasios formavimosi etapai. Juk jeigu iš tikrųjų kiekviename romane idėjos – o romano plotmes nulemia jų gelmėse glūdinčios idėjos – išsidėstytų kaip vieningos dialektinės eilės grandys, tai kiekvienas romanas būtų išbaigta filosofinė visuma, sukurta dialektiniu metodu. Geriausiu atveju prieš mus būtų filosofinis, idėją (tegul ir dialektinę) turintis romanas, blogiausiu – filosofija romano forma. Paskutinė dialektinės eilės grandis neišvengiamai taptų autoriaus sinteze, kuri panaikintų prieš tai buvusias grandis kaip abstrakčias ir įveiktas.

Iš tikrųjų yra ne taip: nė viename iš Dostojevskio romanų nėra dialektiško vieningos dvasios tapsmo, apskritai nėra tapsmo, nėra augimo lygiai taip pat, kaip viso to nėra ir tragedijoje (šia prasme Dostojevskio romanų ir tragedijos analogija yra teisinga).[36] Kiekviename romane pateikta dialektiškai

[36] Vienintelis Dostojevskio biografinis romanas *Didžiojo nusidėjėlio gyvenimas*, kuris turėjo pavaizduoti sąmonės formavimosi istoriją, liko neparašytas, teisingiau, rašant jis suskilo į keletą polifoninių romanų. Žr. В. Комарович, «Ненаписанная поэма Достоевского», in *Ф.М. Достоевский. Статьи и материалы*, сборник I.

nepanaikinta daugelio sąmonių priešstata, sąmonių, nesusiliejančių į besiformuojančios dvasios vienovę, kaip kad dvasios ir sielos formaliai susilieja polifoniškame Dantės pasaulyje. Geriausiu atveju jos būtų galėjusios kaip Dantės pasaulyje, neprarasdamos individualumo ir nesusiliedamos, o besiderindamos, sudaryti statišką figūrą, lyg ir sustingusį įvykį, panašų į Dantės kryžiaus (kryžiuočių vėlės), erelio (imperatoriaus vėlės) arba mistinės rožės (palaimintųjų vėlės) paveikslus. Romane nėra ir autoriaus dvasios plėtros ar tapsmo, bet ji kaip ir Dantės pasaulyje arba stebi, arba tampa viena iš dalyvių. Romane veikėjų pasauliai labai glaudžiai santykiauja vienas su kitu, bet tų santykių, kaip mes jau sakėme, negalima suvesti į tezės, antitezės ir sintezės santykius.

Tačiau ir pati grožinė Dostojevskio kūryba kaip visuma irgi negali būti suprasta kaip dialektiškas dvasios tapsmas, nes jo kūrybos kelias – tai jo romano meninė evoliucija, susijusi, tiesa, su idėjine evoliucija, bet joje neištirpusi. Apie dialektišką dvasios tapsmą, pereinantį „aplinkos", „dirvos" ir „žemės" etapus, galima spėlioti tik už grožinės Dostojevskio kūrybos ribų. Jo romanai kaip meninė vienovė nevaizduoja ir neišreiškia dialektinio dvasios tapsmo.

Galų gale Engelhardtas kaip ir jo pirmtakai monologizuoja Dostojevskio pasaulį, suveda jį į filosofinį, dialektiškai besiplėtojantį monologą. Hėgeliškai suprasta, vieninga, dialektiškai besiformuojanti dvasia nieko kito, išskyrus filosofinį monologą, sukurti negali. Monistinio idealizmo dirvoje daugybė nesusiliejančių sąmonių visiškai negali išsiskleisti. Šia prasme vieninga besiformuojanti dvasia netgi kaip meninis įvaizdis organiškai svetima Dostojevskiui. Dostojevskio pasaulis be galo **pliuralistiškas**. Jeigu jau ieškotume visam šiam pasauliui įvaizdžio, artimo paties Dostojevskio pasaulėžiūrai, tai toks įvaizdis būtų bažnyčia kaip nesusiliejančių dvasių bendravimas, kur susitinka ir nusidėjėliai, ir teisuoliai; arba galbūt Dantės pasaulio paveikslas, kuriame daugiaplaniškumas perkeliamas į amžinybę, kuriame yra atgailavusieji ir

neatgailavusieji, nubaustieji ir išgelbėtieji. Toks įvaizdis būtų artimas Dostojevskiui, tiksliau, jo ideologijai, o vieningos dvasios įvaizdis jam visiškai svetimas.

Bet ir bažnyčios tėra tik įvaizdis, nieko nepaaiškinantis pačioje romano struktūroje. Romane išspręsta meninė užduotis iš esmės nepriklauso nuo antrinio ideologinio interpretavimo, kuris ją galbūt kartais ir lydėjo Dostojevskio sąmonėje. Konkretūs meniniai romano plotmių ryšiai, jų derinimasis į kūrinio vienovę turi būti paaiškinti ir parodyti, remiantis paties romano medžiaga, o ir „hėgeliška dvasia“, ir „bažnyčia“ vienodai nutolina nuo šio tiesioginio uždavinio.

Jeigu pasidomėsime nemeninėmis priežastimis ir faktoriais, sąlygojusiais polifoninio romano atsiradimą, tai mažiausiai čia teks susidurti su subjektyviais faktais, kad ir kokie svarbūs jie būtų. Jei daugiaplaniškumas ir prieštaringumas būtų būdingi Dostojevskiui arba būtų jo suvokti tik kaip asmeninio gyvenimo faktas, kaip dvasios (savos ir svetimos) daugiaplaniškumas ir prieštaringumas, tai Dostojevskis būtų buvęs romantikas, sukūręs monologinį romaną apie prieštaringą žmogaus dvasios formavimąsi, kuris iš tiesų būtų atitikęs Hegelio koncepciją. Bet iš tikrųjų daugiaplaniškumą ir prieštaringumą Dostojevskis matė, sugebėdamas suvokti, ne tik dvasioje, bet ir objektyviame socialiniame pasaulyje. Tame socialiniame pasaulyje plotmės buvo ne etapai, o **stovyklos**, prieštaringi jų santykiai – ne asmenybės kelias, einantis aukštyn ar žemyn, o **visuomenės būvis**. Socialinės realybės daugiaplaniškumas ir prieštaringumas buvo objektyvus epochos faktas.

Pati epocha sąlygojo polifoninio romano atsiradimą. Dostojevskis **subjektyviai** dalyvavo tame savo laiko prieštaringame daugiaplaniškume, jis keitė stovyklas, pereidinėjo iš vienos į kitą, ir šia prasme plotmės, gyvavusios greta viena kitos objektyviame visuomenės gyvenime, jam buvo jo paties gyvenimo, jo dvasios formavimosi etapai. Šita asmeninė patirtis buvo svarbi, bet Dostojevskis savo kūryboje neišreiškė

jos tiesiogiai monologiškai. Ši patirtis tik padėjo jam geriau suprasti greta vienas kito esančius ekstensyviai išsiplėtusius prieštaravimus tarp žmonių, o ne tarp vienos sąmonės idėjų. Tokiu būdu objektyvūs epochos prieštaravimai nulėmė Dostojevskio kūrybą ne tuo, kad savo dvasios istorijoje jis siekė jų atsikratyti, o tuo, kad jis objektyviai matė juos kaip greta vienu metu egzistuojančias jėgas (tiesa, tą matymą pagilino asmeninis pergyvenimas).

Čia mes prieiname prie vienos labai svarbios Dostojevskio meninio pasaulėvaizdžio ypatybės, kurios literatūra apie rašytoją arba nesuprato, arba kaip reikiant neįvertino. Ir Engelhardtas prie neteisingų išvadų priėjo dėl to, kad nepakankamai įvertino šią ypatybę. Pagrindinė Dostojevskio meninio pasaulėvaizdžio kategorija buvo ne tapsmas, o **egzistavimas greta ir sąveika**. Jis matė ir mąstė apie savo pasaulį daugiausia erdvėje, o ne laike. Todėl jį taip traukė draminė forma.[37] Visą jam prieinamą prasminę medžiagą ir tikrovės medžiagą jis stengiasi organizuoti viename laike draminės priešstatos forma, stengiasi ekstensyviai išplėtoti. Toks menininkas kaip, pavyzdžiui, Goethe natūraliai krypsta į tai, kas dar tik formuojasi. Visus greta egzistuojančius prieštaravimus jis stengiasi suvokti kaip skirtingus tam tikro vieningo tapsmo etapus, kiekviename dabarties reiškinyje stengiasi pamatyti praeities pėdsaką, dabarties viršūnę ar ateities tendenciją; dėl to jam niekas neatrodo išsidėstę vienoje ekstensyvioje plotmėje. Bent jau tokia buvo pagrindinė jo pasaulėvaizdžio ir pasaulio suvokimo tendencija.[38]

Dostojevskis, priešingai negu Goethe, pačius etapus stengėsi suvokti kaip **vienu metu vykstančius**, dramos principu juos **sugretinti ir supriešinti**, o ne ištęsti į tapsmo grandinę. Susivokti pasaulyje jam reiškė pamąstyti apie visus jo turinius

[37] Bet, kaip sakėme, be draminės vieningo monologinio pasaulio prielaidos.

[38] Apie šią Goethės ypatybę žr. H. Zimmelio knygoje *Goethe* (vertimą į rusų kalbą 1928 metais išleido Valstybinė meninių mokslų akademija) ir F. Gundolfo – *Goethe* (1916).

kaip vienu metu vykstančius ir **įspėti jų tarpusavio santykius vienu momentu**.

Jis atkakliai siekia regėti viską kaip sugyvenantį greta, suvokti ir parodyti viską šalia ir vienu metu, tarytum erdvėje, o ne laike. Todėl netgi vieno žmogaus vidinius prieštaravimus ir vieno žmogaus plėtros etapus jis dramatizuoja erdvėje, versdamas veikėjus kalbėtis su savo antrininku, su velniu, su savo alter ego, su savo karikatūra (Ivanas ir velnias, Ivanas ir Smerdiakovas, Raskolnikovas ir Svidrigailovas ir panašiai). Įprastos Dostojevskio kūryboje veikėjų poros paaiškinamos ta pačia jo ypatybe. Galima tiesiai sakyti, kad iš kiekvienos vieno žmogaus prieštaros, siekdamas ją dramatizuoti ir ekstensyviai išplėtoti, Dostojevskis bando padaryti du žmones. Išoriškai ši ypatybė pasireiškia tuo, kad Dostojevskis labai mėgsta masines scenas, vienoje vietoje tuo pačiu metu stengiasi sukaupti kuo daugiau asmenų ir kuo daugiau temų (nors dažnai tai prieštarauja pragmatiniam panašumui į realybę), kitaip sakant, vienoje akimirkoje siekia sukaupti kuo didesnę kokybinę įvairovę. Todėl Dostojevskis ir stengiasi išlaikyti draminį laiko vienovės principą. Todėl ir veiksmas vystosi katastrofiškai greitai, taip, kaip juda sūkurys, todėl Dostojevskis toks dinamiškas. Dinamika ir greitis čia (kaip, beje, ir visur) reiškia ne laiko pergalę, bet jo įveikimą, nes greitis – tai vienintelis būdas įveikti laiką laike.

Galimybė vienu metu koegzistuoti, galimybė būti greta ar priešais vienas kitą yra lyg ir atrankos kriterijus, kuriuo remdamasis Dostojevskis atskiria esminius dalykus nuo neesminių. Tik tai, ką galima prasmingai pateikti vienu metu, ką galima prasmingai vienu laiku tarp savęs susieti – tik tai yra esminga ir įeina į Dostojevskio pasaulį. Tai gali būti perkelta ir į amžinybę, nes amžinybėje, Dostojevskio nuomone, viskas yra vienu metu, viskas koegzistuoja. O tai, kas turi prasmę tik kaip „anksčiau" ar „vėliau", kas priklauso savo momentui, kas pateisinama tik kaip praeitis arba ateitis, arba kaip dabartis praeities ir ateities požiūriu, tai jam nėra esminga ir į jo

pasaulį nepatenka. Todėl ir jo veikėjai nieko neprisimena, jie neturi biografijos kaip kažko, kas jau praėję ir iki galo išgyventa. Jie prisimena iš savo praeities tik tai, kas jiems dar nenustojo buvę dabartimi ir ką jie išgyvena kaip dabartį: neatpirktą nuodėmę, nusikaltimą, neatleistą skriaudą. Tiktai tokius veikėjų biografijos faktus Dostojevskis įtraukia į savo romanus, nes jie atitinka jo vienalaikiškumo principą.[39] Todėl Dostojevskio romane nėra priežastingumo, nėra genezės, nėra paaiškinimų iš praeities, apie aplinkos poveikį, auklėjimą ir kt. Kiekvienas veikėjo poelgis visas yra dabartyje ir šiuo požiūriu nenulemiamas iš anksto; apie jį autorius mąsto, jį vaizduoja kaip laisvą.

Mūsų charakterizuojama Dostojevskio ypatybė, aišku, nėra jo pasaulėžiūros įprastine šio žodžio prasme ypatybė, – tai pasaulio meninio suvokimo ypatybė. Jis mokėjo matyti ir vaizduoti pasaulį tik remdamasis į koegzistencijos kategoriją. Bet, aišku, šita ypatybė turėjo atsispindėti ir abstrakčiojoje jo pasaulėžiūroje. Ir joje pastebime analogiškų reiškinių: Dostojevskio mąstyme nėra genetinių ir kauzalinių kategorijų. Jis visą laiką polemizuoja (ir toje polemikoje jaučiamas kažkoks organiškas priešiškumas) su aplinkos reikšmę iškeliančia teorija, kokia forma ji bepasireikštų (pavyzdžiui, advokatiškais mėginimais išteisinti, motyvuojant aplinkos poveikiu). Jis beveik niekada neapeliuoja į istoriją kaip tokią, kiekvieną socialinį ir politinį klausimą traktuoja dabartyje, ir tai galima paaiškinti jo ne tik kaip žurnalisto padėtimi, reikalaujančia į viską žvelgti dabarties akimis. Priešingai, mes manytume, kad Dostojevskio polinkis į žurnalistiką ir jo meilė laikraščiams, jo stiprus ir subtilus laikraščio (kaip gyvo vienos dienos socialinės dabarties prieštaravimų atspindžio, kuriame šalia ir viena priešais kitą ekstensyviai plėtojasi įvairialypė ir labai prieštaringa medžiaga) supratimas paaiškinamas būtent pagrindine jo meninio pasaulėvaizdžio

[39] Praeities vaizdų yra tik ankstyvuosiuose Dostojevskio kūriniuose (pavyzdžiui, Varenkos Dobroselovos vaikystė).

ypatybe.[40] Galiausiai abstrakčios pasaulėžiūros plotmėje ši ypatybė pasireiškia Dostojevskio eschatologizme – politiniame ir religiniame, jo nusistatyme priartinti „pabaigą", apčiuopti ją jau dabartyje, įspėti ateitį kaip jau esančią koegzistuojančių jėgų kovoje.

Išskirtinis meninis Dostojevskio sugebėjimas regėti viską koegzistuojant ir sąveikaujant yra ir pati didžiausia jo jėga, ir pati didžiausia silpnybė. Ji trukdė jam pamatyti labai daug esminių dalykų, daug tikrovės briaunų negalėjo patekti į jo meninį akiratį. Antra vertus, tas sugebėjimas itin paaštrino jo dabarties suvokimą, leido labai daug ir įvairių dalykų išvysti ten, kur kiti matė tik vieną ir tą patį. Ten, kur kiti aptikdavo tik vieną mintį, jis sugebėjo rasti ir užčiuopti dvi, susidvejinimą; ten, kur kiti regėjo tik vieną ypatybę, jis atskleisdavo ir kitą, priešingą. Visa, kas atrodė paprasta, jo pasaulyje tapdavo sudėtinga ir iš daugybės dalių. Kiekviename balse jis mokėjo išgirsti du besiginčijančius balsus, kiekviename posakyje – lūžį, pasirengimą tučtuojau pereiti į kitą, priešingą, posakį; kiekviename judesyje jis pastebėdavo pasitikėjimą ir nepasitikėjimą tuo pat metu; jis suvokė gilų kiekvieno reiškinio dviprasmiškumą ir daugiaprasmiškumą. Tačiau visi tie prieštaringumai ir susidvejinimai netapdavo dialektiški, nebuvo parodyta jų raida laike, jų stiprėjimas, skleidėsi jie vienoje plotmėje kaip stovintys šalia arba vienas priešais kitą, kaip sutariantys, bet nesusiliejantys arba kaip beviltiškai prieštaringi, kaip amžina

[40] Apie Dostojevskio laikraščių pomėgį teisingai sako Grosmanas: „Dostojevskis niekada nejautė savo tipo – mąsliems žmonėms būdingo bjaurėjimosi laikraščiais, paniekinančio bodėjimosi kasdiene spauda, kurį atvirai reiškė Hoffmannas, Schopenhaueris ar Flaubert'as. Priešingai, Dostojevskis mėgo gilintis į laikraščių pranešimus, smerkė dabartinius rašytojus už jų abejingumą „patiems tikriausiems ir patiems painiausiems faktams"; įsijausdamas kaip patyręs žurnalistas, iš padrikų vakardienos smulkmenų jis mokėjo atkurti dabarties istorinės minutės visumą. „Ar jūs gaunate kokius nors laikraščius? – klausia jis vieną savo korespondenčių 1867 metais. – Dėl Dievo meilės, skaitykit, kitaip dabar negalima, skaitykit ne dėl to, kad tai madinga, o todėl, kad regimas visų bendrų ir konkrečių dalykų ryšys darosi vis stipresnis ir aiškesnis..." (Л. Гроссман, *Поэтика Достоевского*, c. 176).

nesusiliejančių balsų harmonija arba kaip jų nenuilstantis ir beviltiškas ginčas. Dostojevskio pasaulėvaizdis buvo uždarytas toje atsiskleidusio įvairumo akimirkoje ir liko joje, organizuodamas ir išreikšdamas tą konkrečios akimirkos įvairialypumą.

Šitas Dostojevskio sugebėjimas girdėti ir suprasti visus balsus iš karto ir vienu metu, kuriuo jam prilygo tik Dantė, ir įgalino jį sukurti polifoninį romaną. Objektyvus Dostojevskio epochos sudėtingumas, prieštaringumas ir daugiabalsiškumas, raznočinco ir socialinio bastūno padėtis, giliausias biografinis ir vidinis įsijungimas į objektyvų gyvenimo daugiaplaniškumą ir galiausiai talentas regėti visko, kas yra pasaulyje, tarpusavio ryšius ir koegzistavimą – tai ir yra toji dirva, kurioje išaugo polifoninis Dostojevskio romanas.

Mūsų išdėstytos Dostojevskio pasaulėvaizdžio ypatybės, jo ypatinga meninė erdvės ir laiko koncepcija, kurią detaliai atskleisime ateityje (ketvirtajame skyriuje), rėmėsi į tą literatūrinę tradiciją, su kuria Dostojevskis buvo organiškai susijęs.

Taigi Dostojevskio pasaulis – meniškai organizuotas dvasinės įvairovės koegzistavimas ir tarpusavio sąveika, o ne vieningos dvasios formavimosi etapai. Todėl ir veikėjų pasauliai, romano plotmės, nepaisant skirtingo jų hierarchinio akcento, romano struktūroje yra greta, jos koegzistuoja (kaip Dantės pasauliai) ir veikia viena kitą (ko nėra formalioje Dantės polifonijoje), o ne išsidėsto viena po kitos kaip raidos etapai. Bet tai, aišku, nereiškia, kad Dostojevskio pasaulyje viešpatauja loginis beviltiškumas, neapgalvotumas ir netikęs **subjektyvus** prieštaringumas. Ne, Dostojevskio pasaulis irgi savotiškai išbaigtas ir nušlifuotas kaip ir Dantės pasaulis. Bet veltui jame ieškotume **sisteminio-monologinio**, nors ir dialektiško, **filosofinio** išbaigtumo, ir ne todėl, kad autoriui nepasisekė jo pasiekti, o todėl, kad jis neįėjo į jo sumanymus.

Kas gi privertė Engelhardtą Dostojevskio kūriniuose ieškoti „atskirų grandžių filosofinės struktūros, išreiškiančios laipsnišką žmogaus dvasios tapsmo istoriją“[41], kitaip sakant,

[41] *Ф.М. Достоевский. Статьи и материалы*, сборник II, с. 105.

žengti jau pramintu jo kūrybos filosofinės monologizacijos keliu?

Mums atrodo, kad didžiausią klaidą Engelhardtas padarė kelio pradžioje, Dostojevskio romaną apibrėždamas kaip „ideologinį romaną". Idėja kaip vaizdavimo objektas užima labai svarbią vietą Dostojevskio kūryboje, bet šiaip ar taip ne jinai yra jo romanų veikėja. Jo veikėjas buvo žmogus, ir vaizdavo jis galų gale ne idėją žmoguje, o, jo paties žodžiais tariant, „žmogų žmoguje". Idėja jam buvo arba žmogaus žmoguje išbandymo priemonė, arba jo suradimo forma, arba – ir tai svarbiausia – tasai mediumas, toji aplinka, kurioje atsiskleidžia giliausia žmogaus sąmonės esmė. Engelhardtas nepakankamai įvertino stiprų Dostojevskio personalizmą. „Idėjų savyje" platoniškąja prasme arba „idealiosios būties", kaip ją suprato fenomenologai, Dostojevskis nepripažįsta, apie jas nemąsto ir jų nevaizduoja. Dostojevskiui nėra idėjų, minčių, teiginių, kurie būtų niekieno, būtų „savyje". Ir „tiesą savyje" jis įsivaizduoja per krikščioniškąją ideologiją, kaip įkūnytą Kristuje, kitaip sakant, įsivaizduoja ją kaip asmenybę, kuri santykiauja su kitomis asmenybėmis.

Todėl ne idėjos gyvenimą vienišoje sąmonėje ir ne idėjų sąveiką, o sąmonių sąveiką idėjų (ir ne tik idėjų) sferoje vaizdavo Dostojevskis. O kadangi sąmonė Dostojevskio pasaulyje vaizduojama ne savo plėtros, augimo kelyje, tai yra ne istoriškai, o **greta** kitų sąmonių, tai ji negali susitelkti prie savo problemų ir prie savo idėjos, prie imanentinio logiško jos plėtojimo ir įsitraukia į sąveiką su kitomis sąmonėmis. Sąmonė Dostojevskio kūryboje niekada nebūna pati sau, o palaiko intensyvų ryšį su kita sąmone. Kiekvienas pergyvenimas, kiekviena veikėjo mintis iš vidaus dialogiški, polemiškai nuspalvinti, kupini grumtynių arba, atvirkščiai, atviri svetimai nuojautai, bent jau paprasčiausiai nesusitelkę prie savo problemų, o visą laiką atsižvelgiantys į kitą žmogų. Galima sakyti, kad Dostojevskis menine forma pateikia lyg ir sąmonių sociologiją, tiesa, tik jų sambūvio plotmėje. Bet, nepaisant to, Dostojevskis

kaip menininkas sugeba pamatyti **objektyvų** sąmonių gyvenimą bei gyvas jų sambūvio formas ir todėl pateikia vertingos medžiagos ir sociologui.

Kiekviena Dostojevskio veikėjų („žmogaus iš pogrindžio", Raskolnikovo, Ivano ir kitų) mintis nuo pat pradžių jaučiasi esanti lyg ir nebaigto dialogo **replika**. Tokia mintis nesiveržia į nušlifuotą ir išbaigtą sisteminę-monologinę visumą. Ji intensyviai gyvena prie svetimos minties, svetimos sąmonės ribos. Todėl joje ypatingai gausu įvykių ir ji neatskiriama nuo žmogaus.

Todėl terminas „ideologinis romanas" mums atrodo esąs neadekvatus ir neteisingai nurodantis tikrąjį meninį Dostojevskio sumanymą.

Taigi ir Engelhardtas iki galo neįspėjo meninės Dostojevskio valios; nurodęs daug esminių jos momentų, iš esmės jis tą valią aiškino kaip filosofinę-monologinę valią, koegzistuojančių sąmonių polifoniją paversdamas homofonišku vienos sąmonės tapsmu.

* * *

Labai tiksliai ir plačiai polifonijos problemą iškėlė A. Lunačarskis savo straipsnyje „Apie Dostojevskio ‚daugiabalsiškumą'".[42] Lunačarskis iš esmės pritaria mūsų iškeltai tezei apie polifoninį Dostojevskio romaną. Jis sako:

Tokiu būdu aš darau prielaidą, kad M. Bachtinui pasisekė ne tik aiškiau negu bet kam ligi šiol nustatyti didžiulę daugiabalsiškumo reikšmę Dostojevskio romane, daugiabalsiškumo kaip esmingiausio jo romanui būdingo bruožo vaidmenį, bet ir pavyko teisingai apibrėžti

[42] Pirmą kartą Lunačarskio straipsnis buvo išspausdintas žurnale *Новый мир* 1929 metais, 10 knygoje. Keletą kartų spausdintas pakartotinai. Straipsnį cituosime iš rinkinio *Ф.М. Достоевский в русской критике*, Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1956, с. 403–429.Lunačarskio straipsnis parašytas pirmojo mūsų knygos apie Dostojevskį leidimo proga (М.М. Бахтин, *Проблемы творчества Достоевского*, Ленинград: Прибой, 1929).

ypatingą, daugumos kitų rašytojų kūryboje visiškai neįmanomą kiekvieno „balso" autonomiškumą ir pilnavertiškumą, kurį Dostojevskis pritrenkiančiai išplėtojo. (p. 405)

Toliau Lunačarskis teisingai pabrėžia, kad „romane visi vaidinantys išties esminį vaidmenį ‚balsai' yra ‚įsitikinimai' arba ‚požiūriai į pasaulį'".

Dostojevskio romanai – tai nuostabiai organizuoti dialogai.
Tokiomis sąlygomis didelis atskirų balsų savarankiškumas tampa, taip sakant, itin pikantiškas. Tenka daryti prielaidą, kad Dostojevskis siekė, jog įvairios gyvenimo problemos būtų svarstomos tų savotiškų, sūkuriuojančių aistra, degančių fanatizmo ugnimi „balsų", o jis pats tik stebi šiuos trūkčiojančius disputus, susidomėjęs žiūri, kuo baigsis ir kur viskas pakryps? Beveik taip ir yra. (p. 406)

Toliau Lunačarskis kelia klausimą apie Dostojevskio pirmtakus polifonijos srityje. Tokiais pirmtakais jis laiko Shakespeare'ą ir Balzacą.

Štai ką jis sako apie Shakespeare'o polifoniškumą:

Būdamas netendencingas (bent jau taip apie jį ilgai buvo manoma), Shakespeare'as be galo polifoniškas. Galima pateikti daug geriausių Shakespeare'o tyrinėtojų, mėgdžiotojų ar gerbėjų samprotavimų, žavimasi jo sugebėjimu kurti asmenis, nepriklausomus nuo jo paties ir drauge neįtikėtinai įvairius, su neįtikėtina vidine kiekvienos asmenybės toje begalinėje jų galerijoje teiginių ir poelgių logika...
Negalima tvirtinti, nei kad Shakespeare'o pjesės stengiasi įrodyti kokią nors tezę, nei kad didingoje jo dramų pasaulio polifonijoje dalyvaujantys „balsai" praranda pilnavertiškumą, tarnaudami dramos sumanymui, pačiai jos konstrukcijai. (p. 410)

Lunačarskio nuomone, ir socialinės Shakespeare'o epochos problemos tokios pat kaip Dostojevskio epochos.

Kokie socialiniai faktai atsispindėjo Shakespeare'o polifonizme? Taip, galiausiai aišku, kad iš esmės tie patys, kaip ir Dostojevskio. Spalvingas ir į daugybę spindinčių skeveldrų sudaužytas Renesansas, kuris pagimdė ir Shakespeare'ą, ir jo amžininkus dramaturgus, juk irgi buvo kapitalizmo audringo įsiveržimo į sąlygiškai tylią viduramžių Angliją rezultatas. Ir čia lygiai taip pat prasidėjo didžiulis irimas, milžiniški poslinkiai ir netikėti tokių visuomenės papročių, sąmonės sistemų, kurios anksčiau visai nesusiliesdavo viena su kita, susidūrimai. (p. 411)

Mūsų nuomone, Lunačarskis teisus teigdamas, kad šiokių tokių polifonijos elementų, užuomazgų Shakespeare'o dra-

mose galima aptikti. Shakespeare'as kartu su Rabelais, Cervantesu, Grimmelshausenu ir kitais priklauso tai Europos literatūros raidos krypčiai, kurioje brendo polifonijos užuomazgos ir kurią – šia prasme – užbaigė Dostojevskis. Bet, mūsų manymu, kalbėti apie visiškai susiformavusį ir kryptingą Shakespeare'o dramų polifoniškumą negalima dėl šių priežasčių.

Pirma, dramai iš prigimties svetima tikra polifonija; drama gali būti daugiaplanė, tačiau joje negali būti **daug pasaulių**, joje tegali būti viena, o ne keletas atskaitos sistemų.

Antra, jei ir galima kalbėti apie daugybę pilnaverčių balsų, tai tik turint galvoje visą Shakespeare'o kūrybą, o ne atskiras dramas; kiekvienoje dramoje iš esmės yra tik vienas pilnavertis veikėjo balsas, o polifonijos terminas implikuoja daugybę pilnaverčių balsų viename kūrinyje, nes tik taip galima sukurti polifoninius visumos organizavimo principus.

Trečia, Shakespeare'o balsai nėra požiūriai į pasaulį tokiu mastu kaip Dostojevskio; Shakespeare'o veikėjai nėra ideologai tikrąja šio žodžio prasme.

Galima kalbėti apie polifonijos elementus ir Balzaco kūryboje, bet tik apie elementus. Balzacas priklauso tai pačiai Europos romano krypčiai kaip ir Dostojevskis ir yra vienas iš tiesioginių bei artimų jo pirmtakų. Bendri Balzaco ir Dostojevskio kūrybos momentai ne kartą buvo nurodyti (ypač gerai ir išsamiai tai padarė Grosmanas), prie jų nėra reikalo grįžti. Bet Balzacas neįveikia savo veikėjų objektiškumo ir monologinio savo pasaulio išbaigtumo.

Mūsų nuomone, tik Dostojevskis gali būti laikomas tikros polifonijos kūrėju.

Pagrindinį dėmesį Lunačarskis skiria išsiaiškinti socialinėms-istorinėms Dostojevskio daugiabalsiškumo priežastims.

Sutikdamas su Kausu, Lunačarskis giliau atskleidžia itin aštrų Dostojevskio epochos, jauno rusų kapitalizmo epochos, prieštaringumą, paties Dostojevskio socialinės asmenybės **susidvejinimą**, jo svyravimus tarp revoliucinio materialistinio

kapitalizmo ir konservatyvios (apsauginės) religinės pasaulėžiūros, svyravimus, kurie taip ir nebuvo iki galo įveikti. Pateikiame galutines istorinės-genetinės Lunačarskio analizės išvadas.

Tik vidinis Dostojevskio sąmonės suskilimas greta suskilusios jaunos rusų kapitalistinės visuomenės vertė jį vėl ir vėl klausytis socialistinio prado ir tikrovės proceso, o autorius kūrė tiems procesams materialistinio socializmo atžvilgiu pačias nepalankiausias sąlygas. (p. 427)

Ir kiek toliau:

O tą *negirdėtą „balsų" laisvę* Dostojevskio polifonijoje, kuri stulbina skaitytoją, kaip tik ir sukelia tai, kad Dostojevskis nevisiškai valdo savo paties išsikviestas dvasias...

Dostojevskis valdo save kaip rašytojas, bet ar jis įveikia save kaip žmogus?

Ne, Dostojevskis neįveikia savęs kaip žmogus, jo asmenybės irimas, jos susiskaldymas – noras tikėti tuo, kas tikro tikėjimo nesukelia, ir noras paneigti tai, kuo vėl ir vėl abejoja, – visa tai jį daro subjektyviai tinkamą skaudžiai ir neišvengiamai atspindėti savo epochos sąmyšį. (p. 428)

Šita Lunačarskio pateikta genetinė Dostojevskio polifonijos analizė, be abejonės, rimta ir, kadangi ji neperžengia istorinės-genetinės analizės rėmų, didelių abejonių nekelia. Abejonės prasideda ten, kur iš tos analizės daromos aiškios ir tiesioginės išvados apie Dostojevskio sukurto naujo tipo polifoninio romano meninę vertę ir istorinį progresyvumą (meniniu požiūriu). Ypač aštrūs ankstyvojo rusų kapitalizmo prieštaravimai ir Dostojevskio kaip socialinės asmenybės susidvejinimas, jo asmeninis nesugebėjimas priimti tam tikrą ideologinį sprendimą patys savaime yra neigiami ir istoriškai praeinantys, bet jie tapo optimaliomis polifoninio romano, „tos negirdėtos ‚balsų' laisvės Dostojevskio polifonijoje", kuri rusų ir Europos romano raidoje, be abejonės, yra žingsnis pirmyn, sukūrimo sąlygomis. Ir epocha su savo konkrečiais prieštaravimais, ir biologinė bei socialinė Dostojevskio asmenybė su savo epilepsija ir ideologiniu susidvejinimu seniai nuėjo praeitin, bet naujas struktūrinis polifonijos principas, **atrastas**

tomis sąlygomis, yra ir bus meniškai reikšmingas ir visiškai kitokiose ateinančiose epochose. Didieji genialaus žmogaus atradimai galimi tik konkrečiomis konkrečių epochų sąlygomis, bet jie niekada nenumiršta ir nepraranda savo vertės kartu su tomis epochomis.

Neteisingų išvadų apie polifoninio romano išnykimą Lunačarskis iš savo genetinės analizės tiesiogiai nedaro. Bet paskutiniai jo straipsnio žodžiai gali suteikti pagrindo tokiam aiškinimui. Štai tie žodžiai:

Dostojevskis nei pas mus, nei Vakaruose dar nenumirė todėl, kad nemirė kapitalizmas, o juo labiau jo liekanos... Kaip tik todėl taip svarbu nagrinėti visas tragiškos „dostojevščinos" problemas. (p. 429)

Manytume, kad šios formuluotės negalima laikyti nusisekusia. Dostojevskio sukurtas polifoninio romano tipas pergyvens kapitalizmą.

„Dostojevščinos", į kovą su kuria, sekdamas Gorkiu, teisingai kviečia Lunačarskis, aišku, jokiu būdu negalima tapatinti su polifonija. „Dostojevščina" – tai reakcingas, **grynai monologinis** trumpas Dostojevskio polifonijos turinio išdėstymas. Ji visada užsisklendžia vienoje sąmonėje, knaisiojasi joje, sukuria **izoliuotos** asmenybės susidvejinimo kultą. O Dostojevskio polifonijoje svarbiausia, kas vyksta **tarp įvairių sąmonių**, kitaip sakant, jų sąveika ir tarpusavio priklausomybė.

Mokytis reikia ne iš Raskolnikovo ir ne iš Sonios, ne iš Ivano Karamazovo ir ne iš Zosimos, atskiriant jų balsus nuo polifoninės romano visumos (ir jau tuo juos iškreipiant), – mokytis reikia iš paties Dostojevskio kaip polifoninio romano kūrėjo.

Savo istorinėje-genetinėje analizėje Lunačarskis atskleidžia tik Dostojevskio epochos prieštaravimus ir jo paties susidvejinimą. Bet tam, kad tie prasminiai faktoriai pereitų į naują meninės pasaulėžvalgos formą, sukurtų naują polifoninio romano struktūrą, būtinos ją pagrindžiančios gilios bendros estetinės ir literatūrinės tradicijos. Naujos meninės pasaulėžvalgos formos bręsta lėtai, ilgus amžius, epocha tik sukuria optimalias sąlygas galutinai joms subręsti ir realizuotis.

Atskleisti tą procesą, kuris paruošė dirvą polifoniniam romanui, – istorinės poetikos uždavinys. Aišku, poetikos negalima atplėšti nuo socialinių-istorinių analizių, bet negalima jos ir ištirpinti jose.

* * *

Du kitus dešimtmečius, tai yra ketvirtajame ir penktajame, Dostojevskio poetikos problemas į antrą planą nustūmė kiti svarbūs jo kūrybos tyrinėjimo uždaviniai. Buvo tęsiamas tekstologijos darbas, publikuojami vertingi juodraščiai ir atskirų romanų užrašų knygelės, toliau dirbamas darbas prie keturių tomų jo laiškų rinkinio, tyrinėjama atskirų romanų sukūrimo istorija.[43] Bet specialių teorinių darbų, skirtų Dostojevskio poetikai, kurie būtų įdomūs mūsų tezės (polifoninis romanas) požiūriu, tuo periodu nepasirodė.

Šiokio tokio dėmesio čia verti kai kurie V. Kirpotino pastebėjimai nedideliame darbe *F.M. Dostojevskis.*

Priešingai negu daugelis tyrinėtojų, visuose Dostojevskio kūriniuose matančių vieną vienintelę sielą – paties autoriaus sielą – Kirpotinas pabrėžia ypatingą Dostojevskio sugebėjimą **matyti svetimas** sielas:

Dostojevskis sugebėjo tarytum **tiesiai pažvelgti į svetimą psichiką**. Į svetimą sielą jis žiūrėjo taip, lyg būtų turėjęs optinį stiklą, leidžiantį jam pajusti subtiliausius niuansus, sekti pačius menkiausius žmogaus vidinio gyvenimo pasikeitimus. Lyg **apeidamas išorines kliūtis** Dostojevskis seka čia pat vykstančius žmogaus psichologinius procesus ir fiksuoja juos popieriuje...

Dostojevskio sugebėjime matyti svetimą psichiką, svetimą „sielą“ nebuvo nieko aprioriško. Jis tiesiog buvo labai stiprus, bet rėmėsi ir introspekcija, ir kitų žmonių stebėjimu, ir labai geru žmogaus pažinimu iš rusų ir pasaulio literatūros, tai yra rėmėsi vidine ir išorine patirtimi ir todėl įgijo **objektyvią reikšmę**.[44]

[43] Žr., pavyzdžiui, nepaprastai vertingą darbą: А.С. Долинин, *В творческой лаборатории Достоевского (история создания романа "Подросток")*, Москва: Советский писатель, 1947.

[44] В. Кирпотин, *Ф.М. Достоевский*, Москва: Советский писатель, 1947, с. 63–64.

Paneigdamas klaidingus požiūrius apie Dostojevskio psichologizmo subjektyvizmą ir individualizmą, Kirpotinas pabrėžia **realistinį ir socialinį** jo kūrybos pobūdį:

Ne taip kaip Prousto ir Joyce'o išsigimusio dekadentinio tipo psichologizmas, kuris liudija buržuazinės literatūros saulėlydį ir žūtį, **Dostojevskio psichologizmas** geriausiuose jo kūriniuose **ne subjektyvus, o realistiškas**. Jo psichologizmas – tai ypatingas meninis metodas, leidžiantis prasiskverbti į objektyvią **prieštaringo žmonių kolektyvo** esmę, į pačią rašytoją jaudinusių **visuomeninių santykių** gelmę ir atkurti visa tai meniniu žodžiu... Dostojevskis mąstė psichologiškai ištobulintais vaizdais, bet mąstė **sociališkai**.[45]

Teisingas Dostojevskio „psichologizmo" (suprantant jį kaip objektyviai realistinį prieštaringo svetimų psichikų kolektyvo matymą) suvokimas nuosekliai atveda Kirpotiną prie teisingo Dostojevskio **polifonijos** supratimo, nors šio termino jis pats ir nevartoja.

Kiekvieną individualios „sielos" istoriją... Dostojevskis pateikia ne izoliuotą, o kartu aprašydamas daugelio kitų individualybių psichologinius pergyvenimus. Nesvarbu, ar Dostojevskis pasakoja pirmuoju asmeniu išpažinties forma, ar pasakotojo-autoriaus vardu, – vis tiek matome, kad rašytojo išeities taškas – *vienu metu esančių* ir pergyvenančių žmonių **lygybė**. Jo pasaulis – tai daugybės objektyviai esančių ir viena su kita santykiaujančių psichologijų pasaulis. Dėl to darosi neįmanomas subjektyvizmas arba solipsizmas traktuojant psichologinius procesus, o tai taip būdinga buržuaziniam dekadansui.[46]

Taip Kirpotinas įprastu sau keliu priėjo prie mums artimų išvadų.

* * *

Paskutiniaisiais dešimtmečiais literatūra apie Dostojevskį pasipildė daugeliu vertingų sintetinių darbų (knygų ir straipsnių), aprėpiančių visas jo kūrybos puses (V. Jermilovo, V. Kirpotino, G. Fridlenderio, A. Belkino, F. Jevnino, J. Bilinkio ir kitų). Bet visuose šiuose darbuose dominuoja literatūros istorijos bei istorinės-sociologinės Dostojevskio kūrybos ir joje

[45] Ibid., p. 64–65.
[46] Ibid., p. 66–67.

atspindėtos socialinės tikrovės analizė. Konkrečiai poetikos problemos dažniausiai traktuojamos tik prabėgomis (nors kai kuriuose iš šių darbų pateikiami vertingi, bet pavieniai pastebėjimai apie atskirus Dostojevskio meninės formos ypatumus).

Mūsų tezės požiūriu ypač įdomi Viktoro Šklovskio knyga *Už ir prieš. Pastabos apie Dostojevskį*.[47]

Šklovskio išeities taškas – teiginys, kurį pirmasis iškėlė Grosmanas, esą būtent **ginčas**, ideologinių balsų kova yra meninės Dostojevskio kūrinių **formos, jo stiliaus** pagrindas. Bet Šklovskį domina ne tiek polifoninė Dostojevskio forma, kiek istoriniai (epochiniai) ir gyvenimiškieji biografiniai paties ideologinio, tą formą sąlygojusio ginčo šaltiniai. Poleminėje pastaboje „Prieš" pats jis taip apibūdina savo knygos esmę:

Mano darbui nėra būdinga pabrėžti stilistines ypatybes, kurias aš laikau akivaizdžiomis, – jas pabrėžė pats Dostojevskis *Broliuose Karamazovuose*, vieną iš romano knygų pavadindamas „Pro ir contra". Savo darbe aš bandžiau paaiškinti ką kita: kas sukelia ginčą, kurio pėdsakas yra literatūrinė Dostojevskio forma, ir tuo pat metu kur slypi pasaulinė Dostojevskio reikšmė, tai yra ką šiuo metu domina šitas ginčas.[48]

Naudodamasis didele ir įvairia istorijos, literatūros istorijos ir biografine medžiaga, Šklovskis, kaip jam ir būdinga, labai gyvai ir aštriai atskleidžia ginčą – istorinių jėgų, epochos balsų: socialinių, politinių, ideologinių, pereinančių per visus Dostojevskio gyvenimo ir kūrybos etapus, persmelkiančių visus jo gyvenimo įvykius ir nulemiančių visų jo kūrinių formą bei turinį. Šito ginčo taip ir neužbaigė nei Dostojevskio epocha, nei pats Dostojevskis. „Taip ir numirė Dostojevskis, nieko neišsprendęs, vengdamas atomazgų ir nesusitaikęs su siena."[49]

Su visu tuo galima sutikti (nors su atskirais Šklovskio teiginiais, aišku, galėtum ir ginčytis). Tačiau čia turime pabrėžti,

[47] В. Шкловский, *За и против. Заметки о Достоевском*, Москва: Советский писатель, 1957.
[48] *Вопросы литературы*, 1960, N° 4, с. 98.
[49] В. Шкловский, *За и против*, с. 258.

kad, nors Dostojevskis ir numirė, „nieko neišsprendęs" iš epochos keltų ideologinių klausimų, bet numirė sukūręs naują meninės pasaulėžvalgos formą – polifoninį romaną, kuris liko meniškai vertingas ir tuomet, kai epocha su visais savo prieštaravimais nuėjo į praeitį.

Šklovskio knygoje yra vertingų pastebėjimų Dostojevskio poetikos klausimais. Mūsų tezės požiūriu įdomūs du iš jų.

Pirmasis yra apie kai kurias Dostojevskio kūrybos proceso ir juodraštinių planų ypatybes:

Fiodoras Michailovičius mėgo planuoti savo kūrinius, dar labiau mėgo plėtoti, svarstyti ir komplikuoti planus ir nemėgo **užbaigti** rankraščio...

Aišku, ne dėl „skubos", nes dirbant prie daugelio rankraščių, ji (ta pati scena – *V. Š.*) „įkvėpdavo *keletą kartų*" (1858 metų laiškas M. Dostojevskiui). Bet Dostojevskio planai iš esmės yra nebaigti, tarytum paneigti.

Manyčiau, kad laiko jam nepakako ne todėl, kad jis pasirašinėdavo pernelyg daug sutarčių ir pats vilkindavo užbaigti kūrinį. **Kol kūrinys likdavo daugiaplanis ir daugiabalsis, kol žmonės jame ginčydavosi, neapnikdavo neviltis, kad nėra sprendimo**. Romano pabaiga Dostojevskiui reiškė naujo Babilono bokšto griūtį.[50]

Tai labai teisingas pastebėjimas. Dostojevskio juodraščiuose polifoninė jo kūrybos prigimtis, principinis dialogų neužbaigtumas atsiskleidžia labai aiškiai ir atvirai. Apskritai Dostojevskio kūrybos procesas, atsispindintis juodraščiuose, labai skiriasi nuo kitų rašytojų (pavyzdžiui, Levo Tolstojaus) kūrybos proceso. Dostojevskis kuria ne objektinius žmonių paveikslus ir ieško ne objektinių kalbų **personažams** (būdingiems ir tipiškiems), ieško ne išraiškingų, vaizdingų, užbaigiančių autoriaus žodžių, – ieško visų pirma labai reikšmingų ir tarsi nepriklausomų nuo autoriaus žodžių **veikėjui**, kurie išreikštų ne jo charakterį (arba jo tipiškumą) ir ne jo poziciją konkrečiomis gyvenimo aplinkybėmis, o jo esminę (ideologinę) poziciją pasaulyje, požiūrį į pasaulį; **autoriui ir kaip autorius** jis ieško provokuojančių, erzinančių, kamantinėjančių, dialogizuojančių žodžių ir siužeto vingių. Čia slypi ypatingas

[50] Ibid., p. 171–172.

Dostojevskio kūrybos proceso savitumas.[51] Jo juodraščių tyrinėjimas šiuo aspektu – įdomus ir svarbus uždavinys.

Jau cituotame teiginyje Šklovskis paliečia sudėtingą klausimą apie principinį polifoninio romano neužbaigiamumą. Dostojevskio romanuose iš tikro matome savotišką konfliktą tarp vidinio veikėjų bei dialogo neužbaigtumo ir **išorinio** (daugeliu atvejų kompozicinio ir siužetinio) kiekvieno atskiro romano **užbaigtumo**. Mes negalime čia gilintis į šią sudėtingą problemą. Pasakysime tik tiek, kad beveik visų Dostojevskio romanų pabaiga **sąlygiškai literatūrinė, salygiškai monologinė** (šia prasme ypač būdinga *Nusikaltimo ir bausmės* pabaiga). Iš esmės tik *Brolių Karamazovų* pabaiga visiškai polifoninė, bet būtent todėl vertinant įprastiniu, tai yra monologiniu požiūriu, romanas atrodo neužbaigtas.

Ne mažiau įdomus ir antrasis Šklovskio pastebėjimas apie dialoginę visų Dostojevskio romano struktūros elementų prigimtį:

Ne tik veikėjai ginčijasi Dostojevskio kūryboje; atskiri siužeto raidos elementai lyg ir prieštarauja vienas kitam: faktai interpretuojami skirtingai, veikėjų psichologija pasirodo besanti prieštaringa; šita forma yra esmės rezultatas.[52]

Iš tikrųjų esminis Dostojevskio dialogiškumas anaiptol nesibaigia tais išoriniais, kompoziciškai išreikštais dialogais, kuriuose dalyvauja jo veikėjai. **Polifoninis romanas visas ištisai yra dialogiškas**. Visų romano struktūros elementų santykiai yra dialoginiai, tai yra jie kontrapunktiškai supriešinti. Juk dialoginiai santykiai – gerokai platesnis reiškinys negu kompoziciškai išreikšto dialogo replikų santykiai, tai – beveik

[51] Analogiškai Dostojevskio kūrybos procesą charakterizuoja ir Lunačarskis: „...Dostojevskiui, – jei ne užbaigiant romaną, **tai tik jį sumanius ir laipsniškai sumanymą plėtojant** – vargu ar buvo būdingas iš anksto nustatytas konstruktyvus planas... greičiausiai mes susiduriame su **absoliučiai laisvų asmenybių** derinimo ir supynimo polifonizmu. Dostojevskiui galbūt ir pačiam buvo labai įdomu, kur galų gale nuves jo sukurtų (arba, tiksliau sakant, jam susikūrusių) įsivaizduojamų asmenų ideologinis ir etninis konfliktas" (*Ф.М. Достоевский в русской критике*, с. 405).

[52] В. Шкловский, *За и против*, с. 223.

universalus reiškinys, persmelkiantis visą žmogaus kalbą, visus žmonių gyvenimo santykius ir reiškinius, apskritai viską, kas turi prasmę ir reikšmę.

Dialoginius santykius Dostojevskis sugebėjo užčiuopti visur, visuose įsisąmoninto ir prasmingo žmogaus gyvenimo pasireiškimuose; ten, kur sąmonės pradžia, ten jam ir dialogo pradžia.

Tik grynai **mechaniniai** santykiai yra nedialogiški, ir Dostojevskis kategoriškai neigė jų reikšmę bandant suprasti ir paaiškinti žmogaus gyvenimą ir poelgius (jo kova su mechanistiniu materializmu, su madingu fiziologizmu, su Claude'u Bernard'u, su aplinkos teorija ir pan.). Todėl visi išorinių ir vidinių romano dalių bei elementų santykiai jo kūryboje yra dialogiški, o romano visumą jis kūrė kaip **„didįjį dialogą"**. To „didžiojo dialogo" viduje, nušviesdami ir sutirštindami jį, skambėjo kompoziciškai išreikšti veikėjų dialogai. Galų gale dialogas nueina į vidų, į kiekvieną romano žodį, darydamas jį dvibalsį, į kiekvieną gestą, kiekvieną veikėjo veido mimikos judesį, darydamas jį trūkčiojantį ir mėšlungišką. Tai jau **„mikrodialogas"**, nulemiantis Dostojevskio žodinio stiliaus ypatybes.

* * *

Paskutinis literatūros apie Dostojevskį reiškinys, prie kurio šioje apžvalgoje sustosime, – tai TSRS Mokslų akademijos Pasaulinės literatūros instituto rinkinys *F.M. Dostojevskio kūryba* (1959).

Beveik visuose tarybinių literatūrologų darbuose, įtrauktuose į šį rinkinį, yra daug ir paskirų vertingų pastebėjimų, ir platesnių teorinių apibendrinimų, kalbant apie Dostojevskio poetikos klausimus[53], bet mums, atsižvelgiant į mūsų tezę, įdomiausias atrodo didelis Grosmano darbas „Dostojevskis kaip menininkas", o tame darbe – antrasis jo skyrius „Kompozicijos dėsniai".

[53] Dauguma rinkinio autorių nepritaria polifoninio romano koncepcijai.

Naujajame darbe Grosmanas išplečia, pagilina ir naujais pastebėjimais praturtina koncepcijas, kurias jis rutuliojo jau trečiajame dešimtmetyje ir kurias mes jau analizavome anksčiau.

Dostojevskio kiekvieno romano kompozicijos pagrindas, Grosmano nuomone, sudarytas „dviejų ar keleto susitinkančių pasakojimų principu". Tie pasakojimai kontrastingai papildo vienas kitą ir yra susiję pagal muzikinės polifonijos principą.

Sekdamas Vogüé ir Ivanovu, kuriuos pritardamas cituoja, Grosmanas pabrėžia muzikinį Dostojevskio kompozicijos pobūdį.

Pacituosime labiausiai mus dominančius Grosmano pastebėjimus ir išvadas.

Pats Dostojevskis nurodė tokį kompozicijos būdą (muzikinio tipo – *M. B.*) ir kartą pateikė savo konstruktyvios sistemos analogiją su muzikinės „moduliacijos" arba priešpriešų teorija. Tuo metu jis rašė apysaką, susidedančią iš trijų skirtingo turinio, bet vidinį vieningumą išlaikančių skyrių. Pirmasis skyrius – filosofinis ir poleminis monologas, antrasis – dramatiškas epizodas, paruošiantis katastrofišką atomazgą trečiojoje dalyje. Ar galima spausdinti šias dalis skyrium? – klausia autorius. Juk jos turi vidinių sąskambių, jose skamba skirtingi, bet neperskiriami motyvai, dėl kurių būtų galima natūraliai pakeisti jų tonaciją, bet ne mechaniškai jas perskirti. Taip galima iššifruoti trumpą, bet reikšmingą Dostojevskio nurodymą laiške broliui apie būsimą *Užrašų iš pogrindžio* publikavimą žurnale *Vremia*: „Apysaka dalijama į tris dalis. Pirmojoje dalyje gali būti 1 $^1/_2$ lanko... Nejaugi ją spausdinti atskirai? Iš jos juoksis, juolab kad be dviejų likusiųjų (svarbiausių) ji praranda visus savo syvus. Tu supranti, kas yra *moduliacija* muzikoje. Taip ir čia. I dalyje tikriausiai plepalai, bet staiga paskutinėse 2-ose dalyse tie plepalai baigiasi nelaukta katastrofa". (*Laiškai*, I, p. 365)

Čia Dostojevskis labai subtiliai į literatūros kūrinio kompoziciją perkelia muzikinės moduliacijos iš vienos tonacijos į kitą dėsnį. Apysaka kuriama meninio kontrapunkto principu. Psichologinis puolusios merginos kankinimas antrojoje dalyje atliepia įžeidimą, kurį jos kankintojas patyrė pirmojoje, ir tuo pačiu metu be atsako jis yra supriešinamas su jo paties įžeista ir įpykusia savimeile. Tai ir yra punktas priešais punktą (*punctum contra punctum*). **Tai skirtingi balsai skirtingai dainuojantys ta pačia tema**. Tai ir yra „daugiabalsiškumas", atskleidžiantis gyvenimo įvairovę ir žmogaus pergyvenimų sudėtingumą. „**Viskas gyvenime yra kontrapunktas, tai yra**

priešstata", – sakė savo *Užrašuose* vienas iš mylimiausių Dostojevskio kompozitorių – Michailas Glinka.[54]

Tai labai teisingi ir subtilūs Grosmano pastebėjimai apie muzikinę Dostojevskio kūrinių kompozicijos prigimtį. Transponuojant Glinkos teiginį, kad viskas gyvenime yra kontrapunktas, iš muzikos teorijos kalbos į poetikos kalbą, galima pasakyti, kad Dostojevskiui **viskas gyvenime yra dialogas, tai yra priešstata**. Ir iš esmės filosofinės estetikos požiūriu kontrapunkto santykiai muzikoje – tai tik muzikinė plačiai suprastų **dialoginių santykių** rūšis.

Grosmanas mūsų cituotas pastabas užbaigia taip:

Tai ir buvo romanisto atrasto „kokio nors kito pasakojimo", tragiško ir baisaus, įsiveržiančio į protokolišką tikro gyvenimo aprašymą, dėsnio įgyvendinimas. Pagal šio dėsnio poetiką dvi tokios fabulos siužetiškai gali būti papildomos ir kitomis, dėl to neretai atsiranda tam tikras Dostojevskio romanų daugiaplaniškumas. Tačiau dvejopo pagrindinės temos nušvietimo principas lieka svarbiausias. Su juo susijęs ne kartą Dostojevskio tyrinėtojų aptartas „antrininkų" atsiradimas. „Antrininkų" funkcija, Dostojevskio supratimu, svarbi ne tik idėjiškai ir psichologiškai, bet ir kompoziciškai.[55]

Tokios tad vertingos Grosmano pastabos. Jos mums ypač įdomios todėl, kad Grosmanas, skirtingai nei kiti tyrinėtojai, apie Dostojevskio polifoniją kalba, remdamasis kompozicija. Jį domina ne tiek **ideologinis** Dostojevskio romanų daugiabalsiškumas, kiek kontrapunkto, jungiančio įvairius romane esančius pasakojimus, skirtingas fabulas, skirtingus planus, kompozicinis panaudojimas.

* * *

Tokia yra Dostojevskio polifoninio romano interpretacija toje jam skirtos literatūros dalyje, kuri apskritai kėlė jo poetikos problemą. Dauguma kritikos ir literatūros istorijos darbų iki

[54] *Творчество Ф. М. Достоевского*, Москва: Издательство Академии наук СССР, 1959, с. 341–342.
[55] Ibid., p. 342.

šiol ignoruoja jo meninės formos savitumą ir to savitumo ieško turinyje – temose, idėjose, atskiruose paveiksluose, išimtuose iš romanų ir vertinamuose tik jų gyvenimiškojo turinio aspektu. Bet juk šitaip neišvengiamai nuskurdinamas ir pats turinys: iš jo dingsta esmingiausia – tasai **naujumas**, kurį išvydo Dostojevskis. Nesuprantant naujos pasaulėžvalgos formos, negalima teisingai suprasti ir to, kas gyvenime pirmą kartą pamatyta ir atskleista, naudojantis šita forma. Teisingai suprasta meninė forma ne įteisina jau gatavą ir suprastą turinį, bet pirmą kartą įgalina jį suprasti ir pamatyti.

Tai, kas Europos ir rusų romane iki Dostojevskio buvo svarbiausia visuma, – monologiškai vieningas autoriaus sąmonės pasaulis, – Dostojevskio romane tampa visumos dalimi, elementu; tai, kas buvo visa tikrovė, čia tampa vienu iš tikrovės aspektų; tai, kas jungė visumą, – siužetiniai-pragmatiniai ryšiai ir individualus stilius bei tonas, – čia tampa antraeiliu dalyku. Atsiranda nauji meninio elementų jungimo ir visumos organizavimo principai, pasireiškia, metaforiškai sakant, romano kontrapunktas.

Bet kritikų ir tyrinėtojų sąmonę iki šiol tebėra pavergusi Dostojevskio veikėjų ideologija. Meninė rašytojo valia nėra aiškiai teoriškai įprasminama. Atrodo, kad nė vienas, įeinantis į polifoninio romano labirintą, negali rasti jame kelio ir per atskirus balsus negirdi visumos. Dažnai nesuvokiami netgi neryškūs visumos kontūrai, o meniniai balsų derinimo principai ir visai negirdimi. Kiekvienas savaip traktuoja galutinį Dostojevskio žodį, bet visi vienodai aiškina jį kaip **vieną** žodį, **vieną** balsą, **vieną** akcentą, o čia ir slypi didžiausia klaida. Virš žodžio, virš balso, virš akcento esanti polifoninio romano vienovė lieka neatskleista.

Antras skyrius

Veikėjas ir autoriaus požiūris į veikėją Dostojevskio kūryboje

Mes iškėlėme tezę ir ja remdamiesi kiek monologiškai apžvelgėme esmingiausius bandymus nusakyti pagrindinę Dostojevskio kūrybos ypatybę. Šia kritine analize paaiškinome savo požiūrį. Dabar, remdamiesi Dostojevskio kūrinių medžiaga, turime pereiti prie detalesnio, įrodymais pagrįsto tezės plėtojimo.

Paeiliui sustosime prie trijų mūsų tezės momentų: veikėjo ir sąlygiškos jo balso laisvės bei savarankiškumo polifoninio sumanymo sąlygomis, ypatingo idėjos iškėlimo jame ir galų gale prie naujų ryšio principų, jungiančių romaną į visumą. Šis skyrius skirtas veikėjui.

Veikėjas Dostojevskį domina ne kaip tikrovės reiškinys, pasižymintis tam tikrais aiškiai apibrėžtais ir jį apibūdinančiais požymiais kaip socialinis tipas ir individualus charakteris, ne kaip tam tikras paveikslas, susidedantis iš vienaprasmių ir objektyvių bruožų, kurių visuma atsako į klausimą „kas jis?". Ne, veikėjas Dostojevskį domina kaip **ypatingas požiūris į pasaulį ir į save patį**, kaip prasminė ir save bei aplinkinę tikrovę vertinanti žmogaus pozicija. Dostojevskiui svarbu, ne kas jo veikėjas yra pasaulyje, bet pirmiausia, kuo veikėjui yra pasaulis ir kuo jisai pats yra sau.

Tai labai svarbi ir principinė veikėjo suvokimo ypatybė. Veikėjas kaip požiūris, kaip žvilgsnis į pasaulį ir save patį reikalauja be galo ypatingų vaizdavimo metodų ir meninės charakteristikos. Juk tai, kas privalo būti atskleista ir charakterizuota, yra ne tam tikra veikėjo būtis, aiškiai apibrėžtas jo

paveikslas, o **svarbiausia jo sąmonės bei savimonės išdava,** pagaliau **svarbiausias veikėjo žodis apie save ir savo pasaulį.**

Taigi tie elementai, iš kurių susideda veikėjo paveikslas, yra ne tikrovės – paties veikėjo ir jo buitinės aplinkos – bruožai, o tų bruožų **reikšmė jam pačiam,** jo savimonei. Visos pastovios, objektyvios veikėjo ypatybės, jo socialinė padėtis, sociologinis ir charakterio tipiškumas, jo *habitus*, jo dvasios paveikslas, net pati išvaizda, tai yra viskas, iš ko autorius dažniausiai kuria aiškiai apibrėžtą ir vientisą veikėjo paveikslą – „kas jis", Dostojevskiui tampa paties veikėjo refleksijos, jo savimonės objektu; o autoriaus pasaulėžvalgos ir vaizdavimo objektu tampa pati tos savimonės **funkcija.** Paprastai veikėjo savimonė yra tik jo tikrovės elementas, tik vienas iš jo vientiso paveikslo bruožų, o čia, priešingai, visa tikrovė tampa jo savimonės elementu. Autorius nepasilieka sau, kitaip sakant, tik savo akiratyje nė vieno esminio apibūdinimo, nė vieno požymio, nė vieno veikėjo bruoželio: viską jis įveda į paties veikėjo akiratį, sumeta į jo savimonės tiglį. O autoriaus akiratyje kaip pasaulėžvalgos ir vaizdavimo objektas lieka tos grynos savimonės visuma.

Jau pirmuoju, „gogoliškuoju" savo kūrybos laikotarpiu Dostojevskis vaizduoja ne „vargšą valdininką", o vargšo valdininko (Devuškino, Goliadkino, netgi Procharčino) **savimonę.** Tai, ką Gogolis turėjo savo akiratyje kaip objektyvių bruožų visumą, susidėstančią į pastovią socialinę charakteristiką turintį veikėjo paveikslą, Dostojevskis nukelia į paties veikėjo akiratį, kur tai tampa jo kankinančios savimonės objektu. Netgi pačią „vargšo valdininko" išvaizdą, kurią Gogolis aprašo, Dostojevskio veikėjas pats regi veidrodyje.[1] Dėl to visi pastovūs veikėjo bruožai, išlikdami tokie pat, yra perkeliami iš

[1] Devuškinas, eidamas pas generolą, mato save veidrodyje: „Apstulbau taip, kad lūpos dreba ir kojos dreba. Ir, dievuliau, buvo dėl ko. Pirmiausia gėda, žvilgtelėjau į dešinę, į veidrodį, iš proto buvo galima išsikraustyti nuo to, ką ten pamačiau... Jo didenybė tuoj atkreipė dėmesį į mano figūrą ir kostiumą. Prisiminiau, ką aš mačiau veidrodyje: puoliau gaudyti sagutę" (Ф.М. Достоевский, *Собрание сочинений в*

vienos vaizdavimo plotmės į kitą ir įgauna visai kitą meninę reikšmę: jie jau nebegali galutinai užbaigti veikėjo, sukurti jo vientiso paveikslo, duoti meninį atsakymą į klausimą: „kas jis?“ Mes matome, ne kas jis yra, o kaip jis save suvokia, matome jau ne pačią veikėjo tikrovę, bet kaip jis tą tikrovę suvokia. Taip Gogolio veikėjas tampa Dostojevskio veikėju.[2]

Galima būtų pateikti kiek supaprastintą perversmo, kurį jaunasis Dostojevskis įvykdė Gogolio pasaulyje, formulę: autorių ir pasakotoją su visa jų požiūrių, jų pateikiamų veikėjo aprašymų, charakteristikų ir apibūdinimų visuma jis perkėlė į paties veikėjo akiratį. Tuo pačiu išbaigtą, vieningą jo tikrovę padarė jo savimonės medžiaga. Dostojevskis verčia Makarą Devuškiną skaityti Gogolio *Apsiaustą* ir suvokti jį kaip pasakojimą apie save patį, kaip „paškvilį“ apie save; taip jis autorių tiesiogiai įveda į veikėjo akiratį.

Dostojevskis įvykdė lyg ir nedidelį Koperniko perversmą, tvirtą ir galutinį autoriaus apibūdinimą pavertęs veikėjo apsisprendimo momentu. Gogolio pasaulis, *Apsiausto, Nosies, Nevos prospekto, Pamišėlio užrašų* pasaulis, savo turiniu liko toks pat kaip ir pirmuosiuose Dostojevskio kūriniuose – *Vargšuose žmonėse* ir *Antrininke*. Bet tos vienodo turinio medžiagos paskirstymas tarp struktūrinių kūrinio elementų čia visai kitoks. Tai, ką anksčiau darė autorius, dabar daro veikėjas, nušviesdamas save visais įmanomais požiūriais; o autorius nušviečia jau ne veikėjo tikrovę, o jo savimonę kaip antrojo plano tikrovę.

десяти томах, т. I, Москва: Гослитиздат, 1956–1958, c. 186. Grožinių Dostojevskio kūrinių citatos, išskyrus tuos atvejus, kurie bus specialiai aptarti, pateikiamos iš šio leidinio, nurodant tekste tomą ir puslapį).

Devuškinas mato veidrodyje tai, ką vaizdavo Gogolis, aprašydamas Akakijaus Akakijevičiaus išvaizdą ir vicmundirą, bet ko pats Akakijus Akakijevičius nematė ir nesuvokė. Veidrodžio funkciją atlieka ir nuolatinis veikėjų svarstymas apie savo išvaizdą, o Goliadkinui – jo antrininkas.

2 Dostojevskis ne kartą pateikia išorinius savo veikėjų portretus ir autoriaus, pasakotojo ar kitų veikėjų vardu. Bet tie išoriniai portretai nėra galutiniai, jie nesukuria aiškiai apibrėžto, iš anksto nulemiančio paveikslo. Veikėjo vieno ar kito bruožo funkcijos, aišku, nepriklauso tik nuo paprasčiausių meninių to bruožo atskleidimo metodų (veikėjo autocharakteristika, autoriaus ar netiesioginė charakteristika).

Viso meninio pasaulėvaizdžio ir struktūros dominantė pasislinko, ir pasaulis ėmė atrodyti naujai, nors iš esmės naujos, negogoliškos medžiagos Dostojevskis beveik neįvedė.[3]

Ne tik paties veikėjo realybė, bet ir jį supantis išorinis pasaulis ir buitis įtraukiami į savimonės procesą, perkeliami iš autoriaus akiračio į veikėjo akiratį. Jie jau nebėra vienoje plotmėje su veikėju, šalia jo ir ne jame vieningame autoriaus pasaulyje, ir todėl jie negali būti veikėją apibūdinančiais kauzaliniais bei genetiniais faktoriais, negali ko nors paaiškinti. Greta veikėjo savimonės, kuri į save suėmė visą daiktų pasaulį, gali būti tik kita sąmonė, greta jo akiračio – kitas akiratis, greta jo požiūrio į pasaulį – kitas požiūris į pasaulį. **Visa apimančią veikėjo sąmonę autorius gali supriešinti tik su vienu objektyviu pasauliu – kitų jam lygių sąmonių pasauliu.**

Veikėjo savimonės negalima paaiškinti tik socialinėmis priežastimis ir charakterio savybėmis ir matyti joje tik naują veikėjo bruožą, pavyzdžiui, Devuškine arba Goliadkine – Gogolio veikėją plius savimonę. Būtent taip Devuškiną ir suvokė Belinskis. Jis cituoja jį apstulbinusį fragmentą, kuriame kalbama apie veidrodį ir ištrūkusią sagą, bet nesuvokia jo formaliosios meninės reikšmės: jam savimonė tik humaniškai praturtina „vargšo žmogaus" paveikslą, įsiterpia greta kitų bruožų į aiškiai apibrėžtą veikėjo paveikslą, sukurtą įprastame autoriaus akiratyje. Galbūt tai ir sutrukdė Belinskiui teisingai įvertinti *Antrininką*.

[3] Gogolio medžiagos rėmuose lieka ir *Procharčinas*. Tuose pačiuose rėmuose buvo likę turbūt ir Dostojevskio sunaikintos *Nuskustos žandenos*. Bet čia Dostojevskis pajuto, kad jo naujasis principas, remiantis ta pačia Gogolio medžiaga, bus jau pasikartojimas ir kad būtina įvaldyti naujo turinio medžiagą. 1846 metais jis rašo broliui: „Aš nerašau ir *Nuskustų žandenų*. Viską mečiau, nes visa tai yra ne kas kita, kaip seno, jau seniai mano pasakyto pakartojimas. Dabar originalesnės, gyvesnės, šviesesnės mintys prašosi užrašomos. Kai *Nuskustas žandenas* parašiau iki galo, visa tai pasidarė savaime aišku. Mano padėčiai vienodumas – pražūtis" (Ф.М. Достоевский, *Письма*, т. I, Москва–Ленинград: Госиздат, 1928, c. 100). Jis pradeda rašyti *Netočką Nezvanovą* ir *Šeimininkę*, tai yra savo naująjį principą bando perkelti į kitą, kol kas dar vis gogoliško pasaulio sritį (*Portretas*, iš dalies *Baisus kerštas*).

Savimonė kaip **meninė** veikėjo paveikslo struktūros **dominantė** negali būti greta kitų jo paveikslo bruožų, ji suima visus tuos bruožus į save kaip savo medžiagą ir atima iš jų bet kokią veikėją nulemiančią ar užbaigiančią jėgą.

Savimonę galima padaryti bet kokio žmogaus vaizdavimo dominante. Bet ne kiekvienas žmogus yra vienodai parankus tokiam vaizdavimui. Gogolio valdininkas nelabai tam tiko. Dostojevskis ieškojo tokio veikėjo, kuris būtų ypač suvokiantis, tokio, kurio visas gyvenimas būtų sukoncentruotas tik į savęs ir pasaulio suvokimą. Ir štai jo kūryboje pasirodo „svajotojas" ir „žmogus iš pogrindžio". Ir „svajingumas", ir „buvimas pogrindyje" – sociališkai žmogų charakterizuojantys bruožai, bet jie atitinka meninę Dostojevskio dominantę. Neišsipildžiusio ir negalinčio išsipildyti svajotojo bei pogrindžio žmogaus sąmonė yra tokia paranki dirva Dostojevskio meninei nuostatai, kad leidžia jam lyg ir sulieti piešiamo žmogaus meninę vaizdavimo dominantę su gyvenimiškąja charakterizuojančiąja.

O, jeigu aš nieko neveikčiau tik todėl, kad tingiu. Dieve mano, kaip aš tada save gerbčiau. Gerbčiau vien todėl, kad sugebu bent tingėti; nors vieną savybę turėčiau lyg ir teigiamą, kuria ir pats būčiau tikras. Klausimas: kas toks? Atsakymas: tinginys; juk būtų malonu tai girdėti apie save. Vadinasi, esu aiškus, vadinasi, yra ką apie mane pasakyti. „Tinginys!" – tai juk ir vardas, ir misija, tai karjera. (IV, 147)

„Žmogus iš pogrindžio" ne tik ištirpina savyje visus galimus pastovius savo išorės bruožus, darydamas juos refleksijos objektu, bet jis jau ir neturi tų bruožų, neturi pastovių apibūdinimų, apie jį nėra ką pasakyti, jis figūruoja ne kaip gyvenantis žmogus, bet kaip sąmonės ir svajonės subjektas. Ir autoriui jis yra ne savybių ir ypatybių, kurios nepriklausytų jo savimonei ir galėtų jį užbaigti, įkūnytojas; ne, autoriaus žvilgsnis nukreiptas būtent į jo savimonę ir į tos savimonės beviltišką neužbaigtumą, nevykusį nepabaigiamumą. Kaip tik todėl gyvenimiškai charakterizuojantis apibūdinimas „žmogus iš pogrindžio" ir meninė jo paveikslo dominantė susilieja.

Tik klasicistų, tik Racine'o kūryboje yra toks pat gilus ir visiškas veikėjo formos ir žmogaus formos, paveikslo struktūros dominantės ir charakterio dominantės sutapimas. Bet šis palyginimas su Racine'u skamba kaip paradoksas, nes iš tikrųjų labai jau skirtinga medžiaga, kuria remiantis vienu ir kitu atveju pasiekiamas šitas visiškas meninis adekvatumas. Racine'o veikėjas – pati būtis, pastovi ir tvirta kaip plastinė skulptūra. Dostojevskio veikėjas – pati savimonė. Racine'o veikėjas – sustingusi ir užbaigta substancija, Dostojevskio veikėjas – begalinė funkcija. Racine'o veikėjas – lygus pats sau, Dostojevskio veikėjas nė vieną akimirką nesutampa pats su savimi. Bet meninis Dostojevskio veikėjo paveikslas toks pat tikslus kaip ir Racine'o.

Jau vien savimonės kaip meninės veikėjo paveikslo struktūros dominantės užtenka, kad būtų suardyta monologinė pasaulio vienovė, bet su sąlyga, kad veikėjas kaip savimonė iš tikrųjų vaizduojamas, o ne reiškiasi, tai yra nesusilieja su autoriumi, netampa jo balso ruporu; su sąlyga, kad veikėjo savimonės akcentai iš tiesų objektyvizuoti ir kad pačiame veikale sukurta distancija tarp veikėjo ir autoriaus. O jeigu virkštelė, jungianti veikėją ir jo kūrėją, nenupjauta, tai prieš mus ne kūrinys, o asmeninis dokumentas.

Dostojevskio kūriniai šia prasme labai objektyvūs, ir todėl veikėjo savimonė, tapusi dominante, suardo monologinį kūrinio vieningumą (nesuardydama, aišku, naujo, ne monologinio tipo meninio vieningumo). Veikėjas tampa sąlygiškai laisvas ir savarankiškas, nes visa tai, kas autoriaus sumanyme darė jį apibrėžtą, taip sakant, pasmerktą, kas kvalifikavo jį kaip kartą ir visam laikui užbaigtą tikrovės paveikslą, – dabar visa tai funkcionuoja ne kaip jį užbaigianti forma, o kaip jo savimonės medžiaga.

Monologinis sumanymas tarsi uždaro veikėją ir jo prasminės ribos griežtai apibrėžiamos: jis veikia, pergyvena, mąsto ir suvokia ribojamas to, kas jis yra, tai yra savo realiai apibrėžto paveikslo rėmuose; jis negali liautis buvęs pats

savimi, tai yra išeiti už savo charakterio, savo tipiškumo, savo temperamento ribų, nesugriaudamas monologiško autoriaus sumanymo apie jį. Toks paveikslas kuriamas veikėjo sąmonės atžvilgiu objektyviame autoriaus pasaulyje; to pasaulio struktūra – jo požiūriai ir užbaigiantys apibūdinimai – suponuoja pastovią poziciją išorėje, pastovų autoriaus akiratį. Veikėjo savimonė įjungiama į jam neprieinamus iš vidaus tvirtus jo poelgius lemiančios ir vaizduojančios autoriaus sąmonės rėmus ir pateikiama nesikeičiančiame išorinio pasaulio fone.

Dostojevskis atsisako visų šių monologinių prielaidų. Visa, ką monologinis autorius pasilikdavo sau, naudodamas galutinei kūrinio ir jame vaizduojamo pasaulio vienovei sukurti, Dostojevskis atiduoda savo veikėjui, paversdamas tai jo savimonės momentu.

Apie *Užrašų iš pogrindžio* veikėją mes negalime pasakyti visiškai nieko, ko jis ir pats dar nežinotų: jo tipiškumas savajam laikui ir savoje socialinėje terpėje, blaivus psichologinis ar net psichopatologinis savo vidinio pasaulio apibūdinimas, charakterologinė jo sąmonės kategorija, jo komizmas ir tragizmas, visi galimi jo asmenybės moraliniai apibūdinimai ir t.t. – visa tai pagal Dostojevskio sumanymą jis puikiai žino pats ir atkakliai, kankinamai siurbia visus tuos apibūdinimus iš vidaus. Žvilgsnis iš išorės yra tarsi iš anksto netekęs galios ir užbaigiančio žodžio.

Kadangi šiame kūrinyje vaizdavimo dominantė adekvačiausiai sutampa su vaizduojamojo objekto dominante, tai ši formali autoriaus užduotis itin aiškiai prasmingai išreiškiama. „Žmogus iš pogrindžio" daugiausia galvoja apie tai, ką apie jį galvoja ir gali galvoti kiti, siekia užbėgti už akių kiekvienai svetimai samonei, kiekvienai svetimai minčiai apie jį, kiekvienam požiūriui į jį. Visais esminiais savo prisipažinimų momentais jis stengiasi užbėgti už akių galimam jo apibūdinimui ir vertinimui, kurį pateiks kiti, atspėti to vertinimo prasmę bei toną ir stengiasi kruopščiai suformuluoti tuos

galimus svetimus žodžius apie save, pertraukdamas savąją kalbą įsivaizduotomis svetimomis replikomis.

– Ir tai negėdinga, ir tai nežemina! – galbūt pasakysite jūs man, paniekinamai linguodami galvas. – Jūs trokštate gyventi ir patys sprendžiate gyvenimo klausimus, pasitelkę logišką painiavą... Jumyse yra ir tiesos, bet nėra skaistybės; iš pačios menkiausios tuštybės jūs nešate savo tiesą į parodą, į gėdą, į turgų... Jūs išties norite kažką pasakyti, bet baimingai slepiate savo paskutinį žodį, nes neturite ryžto jį ištarti, tik baimingo įžūlumo. Jūs giriatės sąmone, bet tik dvejojate, nes, kad ir veikia jūsų protas, širdis sudrumsta paleistuvystės, o be tyros širdies – pilnutinės, teisingos sąmonės nebus. Ir koks jūs įkyrus, kaip siūlotės, kaip maivotės! Melas, melas ir melas!

Aišku, visus šituos jūsų žodžius aš pats sukūriau. Tai irgi iš pogrindžio. **Aš ten keturiasdešimt metų iš eilės tų jūsų žodžių pro plyšelį klausiausi.** Aš juos pats išgalvojau, **juk tik šitai ir buvo galima išgalvoti.** Nieko nuostabaus, kad tai atmintin įsigėrė ir literatūrinę formą įgavo... (IV, 164–165)

Veikėjas iš pogrindžio klausosi kiekvieno svetimo žodžio apie save, tarsi žiūri į visas svetimas sąmones kaip į veidrodžius, žino visus galimus būdus, kaip jose gali atsispindėti jo paveikslas; jis žino ir savo objektyvų apibūdinimą, kuris yra neutralus tiek svetimai sąmonei, tiek savai savimonei, atsižvelgia į „trečiojo" požiūrį. Bet jis taip pat žino, kad visi tie apibūdinimai, ir subjektyvūs, ir objektyvūs, yra jo rankose ir neužbaigia jo būtent todėl, kad jis pats juos suvokia; jis gali išeiti už jų ribų ir jų nebeatitikti. Jis žino, kad **paskutinis žodis** priklauso jam ir iš visų jėgų stengiasi išlaikyti tą paskutinio žodžio, savo savimonės žodžio teisę, kad jame, tame žodyje, taptų jau ne tuo, kuo yra. Jo savimonė gyvena savuoju neužbaigtumu, tuo, kad yra neuždaryta ir neišspręsta.

Tai ne tik charakterologinis „žmogaus iš pogrindžio" savimonės bruožas, bet ir autoriaus kuriamo jo paveikslo dominantė. Autorius iš tikrųjų savo veikėjui palieka paskutinio žodžio teisę. Būtent tas žodis arba, tiksliau, toks nusistatymas reikalingas autoriaus sumanymui įgyvendinti. Jis kuria veikėją ne iš svetimų jam žodžių, ne iš neutralių apibūdinimų, kuria ne charakterį, ne tipą, ne temperamentą, apskritai ne

objektinį veikėjo paveikslą, o būtent veikėjo **žodį** apie save ir apie savo pasaulį.

Dostojevskio veikėjas – ne objektinis paveikslas, o pilnavertis žodis, **grynas balsas;** mes jo nematome, mes jį girdime; visa tai, ką, be jo žodžio, matom ir žinom, neesminga ir sugeriama žodžio kaip jo medžiaga arba paliekama už jo ribų kaip stimuliuojantis ir provokuojantis faktorius. Toliau įsitikinsime, kad visa meninė Dostojevskio romano konstrukcija sumanyta taip, kad atskleistų ir paaiškintų tą veikėjo žodį, ir atlieka jo atžvilgiu provokuojančias bei nurodančias funkcijas. Epitetas „žiaurus talentas", kurį Dostojevskiui davė N.K. Michailovskis, turi pagrindo, nors ir ne tokio paprasto, kaip atrodė Michailovskiui. Savotiški moraliniai kankinimai, kuriais savo veikėjus išbando Dostojevskis, kad ištrauktų iš jų žodžio savimonę, pasiekiančią savo kraštutinę ribą, leidžia ištirpinti visa, kas daiktiška ir objektyvu, visa, kas tvirta ir patvaru, visa, kas išoriška ir neutralu vaizduojant žmogų jo savimonės ir savęs išsakymo sferoje.

Kad įsitikintume Dostojevskio provokuojančių meninių priemonių gilumu ir subtilumu, užtenka palyginti jį su neseniais entuziastingiausiais „žiauraus talento" mėgdžiotojais vokiečių ekspresionistais: su Kornfeldu, Werfeliu ir kitais. Daugeliu atvejų toliau už isterijų ir visokių isteriškų siautulių provokavimų jie nesugeba nueiti, nes nemoka aplink savo veikėją sukurti tos labai sudėtingos ir subtilios atmosferos, kuri verstų jį dialogiškai atsiskleisti ir išaiškėti, aptikti savęs aspektus svetimose sąmonėse, išsisukinėti, atitolinant ir tuo apnuoginant savo paskutinį žodį sudėtingiausios sąveikos su kitomis sąmonėmis procese. Santūriausieji meninėje plotmėje, kaip, sakysim, Werfelis, kuria simbolinę aplinką tam veikėjo atsiskleidimui. Tokia, pavyzdžiui, teismo scena Werfelio *Žmoguje iš veidrodžio* (*Spiegelsmensch*), kur veikėjas teisia pats save, o teisėjas protokoluoja ir keičia liudininkus.

Savimonės dominantė vaizduojant veikėją ekspresionistų suvokta teisingai, bet pasiekti, kad ta savimonė spontaniškai

5 -797

ir meniškai įtikinamai atsiskleistų, jie nemoka. Todėl rezultatas – arba sąmoningas ir šiurkštus eksperimentas su veikėju, arba simbolinis vyksmas.

Veikėjo savęs išsiaiškinimas, atsiskleidimas, jo žodis apie save patį, iš anksto neutraliai nenulemtas kaip galutinis struktūros tikslas, iš tikrųjų kartais net paties Dostojevskio kūryboje autoriaus orientaciją daro „fantastišką". Dostojevskiui veikėjo panašumas į tikrovę – tai labai gryno vidinio jo žodžio apie save patį panašumas į tikrovę, bet kad jį išgirstum ir parodytum, kad jį įvestum į kito žmogaus akiratį, reikia pažeisti to akiračio dėsnius, nes įprastinis akiratis apima objektinį kito žmogaus paveikslą, tačiau ne kito akiračio visumą. Autoriui tenka ieškoti kokio nors kito, neįeinančio į akiratį, fantastinio taško.

Štai ką Dostojevskis sako *Romiosios* autoriaus įžangoje:

Dabar apie patį pasakojimą. Aš pavadinau jį „fantastišku", nors pats jį laikau kuo realiausiu. Bet fantastiškumo čia iš tiesų esama ir būtent pačioje pasakojimo formoje, o tai ir manau reikalinga iš anksto paaiškinti.

Tai ne pasakojimas ir ne užrašai. Įsivaizduokit vyrą, kurio namuose ant stalo guli žmona savižudė, prieš keletą valandų iššokusi pro langą. Jis sukrėstas ir dar nespėjęs susivokti. Jis vaikšto po savo kambarius ir stengiasi apmąstyti, kas atsitiko, „surinkti savo mintis į daiktą". Be to, jis užkietėjęs hipochondrikas, iš tų, kurie kalbasi patys su savimi. Štai jis ir kalbasi pats su savimi, pasakoja, kas atsitiko, *aiškinasi* tai. Nepaisant tariamo kalbos nuoseklumo, jo logikoje ir jausmuose yra keletas prieštaravimų. Jis ir teisinasi, ir kaltina ją, ir nukrypsta į pašalinius paaiškinimus: čia ir minties, ir širdies šiurkštumas, čia ir tikras jausmas. Pamažu jis iš tiesų *išsiaiškina*, kas atsitiko, ir surenka „mintis daiktan". Daug kas iš to, ką jis įstengia prisiminti, nesulaikomai atveda jį prie *tiesos*, tiesa nesuvaldomai taurina jo protą ir širdį. Į pabaigą netgi pasakojimo tonas keičiasi, lyginant su pakrikusia pradžia. Tiesa bent jau pačiam nelaimingajam atsiskleidžia gana aiškiai ir tiksliai.

Štai tema. Aišku, pasakojimo procesas tęsiasi keletą valandų, su atotrūkiais bei pertrūkiais ir nenuosekliai: tai jis kalba pats sau, tai kreipiasi lyg į nematomą klausytoją, į kažkokį teisėją. Bet juk taip tikrovėje visada ir būna. Jeigu jo būtų galėjęs slapta pasiklausyti ir viską užrašyti stenografas, tai būtų išėję kiek šiurkščiau, neišbaigčiau, nei tai padariau aš, bet, kaip man regisi, psichologinė tvarka,

ko gero, tai ir būtų likusi tokia pati, šią prielaidą apie viską užrašiusį stenografą (kurio užrašus aš aptvarkiau) aš ir vadinu fantastiškumu šiame pasakojime. Bet iš dalies kažkas panašaus mene jau ne kartą buvo: pavyzdžiui, Victoras Hugo savo šedevre *Paskutinioji nuteistojo mirti diena* panaudojo beveik tokį pat metodą ir, nors ir neparodė stenografo, tačiau pasiekė dar didesnio nepanašumo į tiesą, pasitelkęs prielaidą, kad nuteistasis myriop gali (ir turi laiko) rašyti užrašus ne tik paskutinę gyvenimo dieną, bet netgi paskutinę valandą ir pačią paskutinę minutę. Tačiau jeigu jis nebūtų tokios fantastiškos prielaidos padaręs, nebūtų buvę ir paties kūrinio – paties realiausio ir paties teisingiausio iš visų, kuriuos Hugo parašė. (X, 378–379)

Pacitavome šią įžangą beveik ištisai, nes joje išsakyti nepaprastai svarbūs Dostojevskio kūrybos suvokimui teiginiai: toji „**tiesa**", kurią turi pasiekti ir iš tikrųjų galiausiai pasiekia veikėjas, aiškindamasis įvykius, Dostojevskiui iš esmės gali būti tiktai **savos sąmonės tiesa.** Ji negali būti neutrali savimonės atžvilgiu. Kito žmogaus lūpose to paties turinio žodis, tas pats apibūdinimas įgautų kitą prasmę, kitą toną ir jau nebebūtų tiesa. Tik išpažintinės saviraiškos forma, Dostojevskio nuomone, galima pasakyti apie žmogų paskutinį, iš tiesų jam adekvatų žodį.

Bet kaip tą žodį perteikti pasakojime, nesugriaunant žodžio esmės, o drauge nesuardant ir pasakojimo audinio, nepaverčiant pasakojimo tik išpažinties perteikimo motyvacija. Fantastinė *Romiosios* forma yra tik vienas iš problemos sprendimo būdų, be to, ribojamas apysakos rėmų. Bet kiek meninių pastangų reikėjo Dostojevskiui, kad jis kuo nors pakeistų fantastinio stenografo funkcijas visame daugiabalsiame romane!

Aišku, svarbu ne pragmatiniai sunkumai ir ne išoriniai komponavimo metodai. Tolstojus, pavyzdžiui, priešmirtines veikėjo mintis, besibaigiančios jo sąmonės blyksnį, išreiškiamą paskutiniuoju žodžiu, ramiai perteikia autoriaus žodžiais (jau *Sevastopolio apsakymuose;* ypač būdingi paskutiniai kūriniai „Ivano Iljičiaus mirtis", „Šeimininkas ir darbininkas"). Tolstojui nekyla net pati problema; jam nereikia aiškinti savo metodo fantastiškumo. Tolstojaus pasaulis monolitiškai monologinis; veikėjo žodis čia tvirtai aprėmintas autoriaus žodžių apie jį.

Svetimo (autoriaus) žodžio kiaute pateiktas ir paskutinis veikėjo žodis: veikėjo savimonė tėra tik jo aiškiai apibrėžto paveikslo momentas ir iš esmės to paveikslo yra nulemta net ten, kur tematiškai sąmonė pergyvena krizę ir radikalų vidinį perversmą („Šeimininkas ir darbininkas"). Tolstojaus kūryboje savimonė ir dvasinis pasikeitimas lieka turinio plotmėje ir negauna formą kuriančios reikšmės; etinis žmogaus neužbaigtumas iki mirties netampa struktūriniu ir meniniu veikėjo neužbaigtumu. Meninė Brechunovo ar Ivano Iljičiaus paveikslo struktūra niekuo nesiskiria nuo senojo kunigaikščio Bolkonskio ar Natašos Rostovos paveikslo struktūros. Savimonė ir veikėjo žodis netampa paveikslo struktūros dominante, nors tematiškai Tolstojaus kūryboje jie ir labai svarbūs. Antro pilnateisio balso (greta autoriaus) jo pasaulyje neatsiranda, todėl neatsiranda nei balsų derinimo problemos, nei ypatingo autoriaus požiūrio iškėlimo problemos. Monologiškai naivus Tolstojaus požiūris ir jo žodis prasiskverbia visur, į visus pasaulio ir sielos kampelius, viską pajungdamas savo vienovei.

Dostojevskio kūryboje autoriaus žodis priešpriešinamas pilnaverčiui ir itin grynam veikėjo žodžiui. Būtent todėl ir iškyla autoriaus žodžio formavimo problema, jo formaliai meninės pozicijos veikėjo žodžio atžvilgiu problema. Ši problema gilesnė negu klausimas apie paviršutinišką kompozicinį autoriaus žodį ir apie paviršutinišką kompozicinį jo pašalinimą *Icherzählung* (pasakojimo pirmuoju asmeniu) forma, įvedant pasakotoją, kuriant romaną scenomis ir autoriaus žodį nuvertinant iki paprastos remarkos. Visi šitie kompozicinio autoriaus žodžio pašalinimo ar susilpninimo kompoziciniai metodai patys savaime dar neužkabina problemos esmės; jų tikroji meninė prasmė gali būti labai skirtinga, tai priklauso nuo skirtingų meninių užduočių. *Icherzählung* forma *Kapitono dukteryje* be galo skiriasi nuo *Icherzählung* formos *Užrašuose iš pogrindžio*, netgi jei mes abstrakčiai atsiribosime nuo turinio, užpildančio tas formas. Puškinas kuria Griniovo pasakojimą apibrėžtame monologiniame akiratyje, nors tas akiratis išorinėje kompozicijoje

niekaip neišreikštas, nes nėra tiesioginio autoriaus žodžio. Bet kaip tik šis akiratis ir nulemia visą struktūrą. Rezultatas – **aiškiai apibrėžtas Griniovo paveikslas**, paveikslas, o ne žodis; o Griniovo žodis – to paveikslo elementas, kitaip sakant, jis užsibaigia charakterizuojančiomis ir siužetinėmis-pragmatinėmis funkcijomis. Griniovo požiūris į pasaulį ir įvykius taip pat yra tik jo paveikslo komponentas: jis pateiktas kaip **būdinga tikrovė**, o ne kaip tiesioginę reikšmę turinti svarbi **prasminė pozicija**. Tiesioginę reikšmę turi tik autoriaus požiūris, sudarantis struktūros pagrindą, visa kita – vien jo objektas. Pasakotojo įvedimas irgi gali nesusilpninti vieno žvilgsnio ir vienos reikšmės autoriaus pozicijos monologizmo ir nė kiek nesustiprinti prasminio veikėjo žodžių svarumo bei savarankiškumo. Toks, pavyzdžiui, Puškino pasakotojas – Belkinas.

Taigi visi šitie kompoziciniai metodai patys savaime nepajėgūs sugriauti meninio pasaulio monologizmo. Bet Dostojevskio kūryboje jie išties atlieka šią funkciją ir tampa priemone, įkūnijančia polifoninį meninį sumanymą. Toliau pamatysime, kaip ir ko dėka jie šią funkciją įgyvendina. Čia tuo tarpu mums svarbus pats meninis sumanymas, o ne jo konkretaus įgyvendinimo būdai.

* * *

Savimonė kaip meninė veikėjo paveikslo struktūros dominantė suponuoja ir iš esmės naują **autoriaus poziciją** vaizduojamo žmogaus atžvilgiu. Kartojame, kalbama ne apie kokius nors naujai atrandamus bruožus ar apie naujus žmogaus tipus, kurie galėjo būti atskleisti, pamatyti ir pavaizduoti, žvelgiant į žmogų įprastai monologiškai, kitaip sakant, radikaliai nepakeitus autoriaus pozicijos. Ne, kalbama būtent apie **žmogaus naujo vientiso aspekto** – „asmenybės" (Askoldovas) ar „žmogaus žmoguje" (Dostojevskis), – atradimą, kuris galimas žvelgiant į žmogų tik iš naujos ir taip pat **vientisos** autoriaus pozicijos.

Pabandysime kiek detaliau paaiškinti šią vientisą poziciją, šią iš principo naują žmogaus meninio matymo **formą.**

Jau pirmame Dostojevskio kūrinyje vaizduojamas lyg ir nedidelis paties veikėjo maištas prieš neakivaizdų, išorėn nukreiptą ir užbaigiantį literatūros požiūrį į „mažąjį žmogų". Kaip jau pažymėjome, Makaras Devuškinas perskaitė Gogolio *Apsiaustą* ir buvo jo giliai **asmeniškai** įžeistas. Jis atpažino save Akakijaus Akakijevičiaus paveiksle ir pasipiktino, kad buvo **slapčiomis apžiūrėtas** jo skurdas, išnarstytas ir aprašytas visas jo gyvenimas, kad apibūdintas jis kartą ir visiems laikams ir nepalikta jokių perspektyvų.

Slepiesi kartais, slepiesi, bandai nuslėpti, kas nepavyko, nosį iškišti bijai – drebi dėl apkalbų, kad iš visko, kas tik yra pasaulyje, iš visko tau suregs paskvilį, ir štai jau visas viešasis ir asmeninis tavo gyvenimas literatūroje aprašytas, viskas atspausdinta, perskaityta, išjuokta, apkalbėta! (I, 146)

Labiausiai Devuškiną papiktino tai, kad Akakijus Akakijevičius taip ir numirė toks, koks buvo.

Devuškinas pamatė save *Apsiausto* veikėjo paveiksle, taip sakant, visiškai apskaičiuotą, išmatuotą ir iki galo aiškų: štai tu visas čia, ir nieko tavyje daugiau nėra, ir pasakyti apie tave daugiau nėra ko. Jis pasijuto esąs beviltiškai iš anksto apspręstas ir užbaigtas, lyg miręs dar prieš mirtį, kartu pajuto tokio požiūrio neteisingumą. Šitas savotiškas veikėjo „maištas" prieš savo literatūrinį užbaigtumą Dostojevskio pateiktas santūriomis, primityviomis Devuškino sąmonės ir kalbos formomis.

Rimta, giluminė šio maišto prasmė nusakytina taip: negalima gyvo žmogaus paversti bebalsiu, neakivaizdžiai jį užbaigiančio pažinimo objektu. **Žmoguje visada yra kas nors, ką tik jis pats gali atskleisti laisvo savimonės ir žodžio akto metu, o tai nepasiduoda išorėn nukreipiančiam neakivaizdžiam apibūdinimui.** *Vargšuose žmonėse* Dostojevskis pirmą kartą ir pabandė dar netobulai, neaiškiai parodyti **kažką iš vidaus neužbaigiamą žmoguje,** ko Gogolis ir kiti „apysakų apie vargšą valdininką" autoriai iš savo monologinių pozicijų negalėjo parodyti. Taigi jau pirmame kūrinyje Dostojevskis

pradeda apčiuopti savo būsimą radikaliai naują santykio su veikėju poziciją.

Vėlesniuose kūriniuose Dostojevskio veikėjai jau nedalyvauja **literatūrinėje** polemikoje su užbaigiančiais, neakivaizdžiais žmogaus apibūdinimais (tiesa, kartais vietoj jų tai daro pats autorius subtiliai parodijuodamas ir ironizuodamas, bet visi jie aršiai priešinasi, kai kiti žmonės bando taip apibūdinti jų asmenybę. Visi jie gyvai jaučia savo vidinį neužbaigtumą, sugebėjimą augti lyg iš vidaus ir **netiesa** paversti bet kokį išorėn nukreipiantį ir juos užbaigiantį apibūdinimą. Kol žmogus gyvas, jis gyvena tuo, kad yra dar neužbaigtas ir nepasakė savo paskutinio žodžio. Jau nurodėme, kaip skausmingai „žmogus iš pogrindžio" bando išgirsti visus tikrus ir galimus svetimus žodžius apie save, kaip stengiasi įspėti ir užbėgti už akių visiems galimiems svetimiems jo asmenybės apibūdinimams. *Užrašų iš pogrindžio* veikėjas – pirmas veikėjas ideologas Dostojevskio kūryboje. Viena iš pagrindinių idėjų, kurią jisai iškelia polemizuodamas su socialistais, skelbia, kad žmogus nėra baigtinis ir apibrėžtas dydis, kuriuo naudojantis galima kurti kokius nors nepajudinamus planus; žmogus laisvas ir todėl gali sugriauti bet kokius jam primestus dėsningumus.

Dostojevskio veikėjas visada stengiasi sulaužyti jį užbaigiančių ir tarsi numarinančių **svetimų** žodžių apie jį rėmus. Kartais ta kova tampa svarbiu, tragišku jo gyvenimo motyvu (pavyzdžiui, Nastasjai Filipovnai).

Pagrindinių veikėjų, didžiojo dialogo protagonistų, tokių kaip Raskolnikovas, Sonia, Myškinas, Stavroginas, Ivanas ir Dmitrijus Karamazovai, gilus savęs neužbaigtumo ir neapspręstumo suvokimas realizuojamas, remiantis jau labai sudėtinga ideologine mintimi, nusikaltimu ar žygdarbiu.[4]

[4] Šitą vidinį Dostojevskio veikėjų neužbaigtumą kaip svarbiausią jų ypatybę teisingai sugebėjo suprasti ir apibūdinti Oscaras Wilde'as. Štai ką apie Wilde'ą sako Tamara Motyliova savo veikale „Dostojevskis ir pasaulinė literatūra": „Wilde'ui svarbiausias Dostojevskio kaip menininko nuopelnas – kad jis ‚niekada visiškai neišaiškina savo personažų'. Dostojevskio veikėjai, Wilde'o žodžiais tariant, ‚visada stebina mus tuo, ką jie kalba ar daro, ir iki galo išlaiko savyje amžiną būties paslaptį'" (*Творчество Ф.М. Достоевского*, c. 32).

Žmogus niekada nesutampa pats su savimi. Jam negalima pritaikyti tapatybės formulės: *A* yra *A*. Sekant menine Dostojevskio mintimi, tikrasis asmenybės gyvenimas vyksta tarsi tame žmogaus nesutapimo su pačiu savimi taške, jame žmogus išeina už visų ribų, žyminčių jį kaip daiktišką būvį, kurį galima slapta apžiūrėti, apibūdinti ir prieš jo valią, „neakivaizdžiu" būdu nusakyti jo ateitį. Tikrą asmenybės gyvenimą galima pasiekti tik **dialogiškai** skverbiantis į tą asmenybę, nes tuomet atsakydama ji **pati** laisvai atsiskleidžia.

Tiesa apie žmogų iš svetimų lūpų, nesikreipiant į jį dialogiškai, kitaip sakant, **neakivaizdi** tiesa, tampa žeminančiu ir jį marinančiu melu, jei liečia jo „švenčiausius dalykus", tai yra „žmogų žmoguje".

Pacituosime keletą Dostojevskio veikėjų pasisakymų apie **neakivaizdžias** žmogaus dvasios **analizes**, išreiškiančias tą pačią mintį.

Idiote Myškinas ir Aglaja svarsto nepavykusią Ipolito savižudybę. Myškinas analizuoja giliuosius jo poelgio motyvus. Aglaja jam pastebi:

O iš jūsų pusės, aš manau, visa tai labai blogai, kadangi be galo šiurkštu taip **žiūrėti ir teisti žmogaus sielą,** kaip jūs teisiate Ipolitą. Jūs neturite švelnumo: **viena tiesa, taigi – neteisinga.** (VI, 484)

Tiesa pasirodo esanti neteisinga, jeigu ji paliečia kokias nors **kitos** asmenybės gelmes.

Tas pats dar ryškesnis, bet kiek sudėtingesnis motyvas skamba *Broliuose Karamazovuose* Aliošos ir Lizos pokalbyje apie kapitoną Snegiriovą, sutrypusį jam pasiūlytus pinigus. Papasakojęs apie šį poelgį, Aliošа analizuoja Snegiriovo dvasinę būseną ir **tartum iš anksto nusprendžia,** koks bus tolesnis jo elgesys, **pranašaudamas,** kad kitą kartą jis **būtinai** paimsiąs pinigus. Liza į tai atsako:

Klausykite, Aleksejau Fiodorovičiau, ar nėra čia visam šitam mūsų, tai yra jūsų... ne, geriau jau mūsų samprotavime... ar nėra čia **paniekos** jam, tam nelaimingajam..., kad mes jo **sielą dabar taip nagrinėjam,** lyg ir **iš aukšto,** a? Kad dabar taip **tikrai** nusprendėm, jog pinigus jis paims, a? (IX, 271–272)

Analogiškas motyvas, kad negalima lįsti į **kito** asmenybės gilumą skamba aštriuose Stavrogino žodžiuose, ištariamuose Tichono celėje, į kurią jis ateina su savo „išpažintimi“:

Paklausykite, man nepatinka **šnipai ir psichologai**, bent jau tie, kurie lenda į mano sielą.[5]

Reikia pabrėžti, kad čia Stavroginas visiškai neteisingai vertina Tichoną: Tichono santykis su juo kaip tik labai **dialogiškas**, jis supranta Stavrogino asmenybės viduje **neužbaigtumą**.

* * *

Pačioje kūrybinio kelio pabaigoje Dostojevskis užrašų knygutėje taip apibūdina savo realizmo ypatybes:

Tikrai realistiškai **rasti žmogų žmoguje**... Mane vadina **psichologu: netiesa,** aš tik **didžiausias** realistas, tai yra vaizduoju visas **žmogaus sielos gilumas**.[6]

Prie šios nuostabios formulės mums dar ne kartą teks grįžti. Dabar svarbu pabrėžti joje tris dalykus.

Pirma, Dostojevskis laiko save realistu, o ne subjektyvistu ir romantiku, užsidariusiu savosios sąmonės pasaulyje: savo **naują** uždavinį – „pavaizduoti visas žmogaus sielos gilumas“ – jis išsprendžia „tikrai realistiškai“, tai yra mato tas gilumas **ne** savyje, o **kitose** sielose.

Antra, Dostojevskis mano, kad, norint išspręsti tą **naują** uždavinį, neužtenka realizmo įprastine prasme, tai yra, naudojantis mūsų terminologija, **monologinio** realizmo, o reikia ypatingo požiūrio į „žmogų žmoguje“, tai yra „didžiausio realizmo“.

Trečia, **Dostojevskis kategoriškai neigia esąs psichologas**. Prie paskutinio momento reikia sustoti šiek tiek detaliau.

[5] *Документы по истории литературы и общественности*, выпуск I, *Ф.М. Достоевский*, Москва: издательство Центрархива РСФСР, 1922, с. 13.

[6] *Биография, письма и заметки из записной книжки Ф.М. Достоевского*, Санкт-Петербург, 1883, с. 373.

Savo laiko psichologiją – ir mokslinėje, ir grožinėje literatūroje, ir teismo praktikoje – Dostojevskis vertino neigiamai. Jis matė čia žmogų žeminantį jo sielos **sudaiktinimą,** nepaisantį jos laisvės, neužbaigtumo ir to ypatingo **neapibrėžtumo-neišspręstumo**, kuris yra pagrindinis paties Dostojevskio vaizdavimo objektas: juk jis visada vaizduoja žmogų, atsidūrusį **ant** savo paskutinio sprendimo **slenksčio**, taip pat – **krizės** ir neužbaigto, **iš anksto nenumatomo** pokyčio sieloje momentu.

Dostojevskis visada aštriai kritikavo mechanistinę psichologiją bei pragmatinę jos kryptį, pagrįstą **natūralumo** ir **naudos** sąvokomis, o ypač fiziologinę jos kryptį, psichologiją suvedančią į fiziologiją. Jis išjuokė ją ir romanuose. Prisiminkime kad ir „kalniukus ant smegenų", apie kuriuos kalbėjo Lebeziatnikovas, aiškindamas Katerinos Ivanovnos dvasinę krizę (*Nusikaltimas ir bausmė*), arba Claude'o Bernard'o vardo pavertimą plūstamu simboliu, reiškiančiu žmogaus išlaisvinimą nuo atsakomybės – Mitenkos Karamazovo „bernarai" (*Broliai Karamazovai*).

Bet, norint suprasti Dostojevskio meninę poziciją, ypač iškalbinga tai, kad jis kritikavo teismo ir tardymo psichologiją, kuri geriausiu atveju yra „lazda, turinti du galus", tai yra vienodai gali paremti visiškai priešingus sprendimus, o blogiausiu atveju yra žmogų žeminantis melas.

Nusikaltime ir bausmėje puikus tardytojas Porfirijus Petrovičius – kaip tik jis ir pavadino psichologiją „lazda, turinčia du galus" – vadovaujasi ne ja, tai yra ne teismo ir tardymo psichologija, o ypatinga **dialogiška intuicija**, kuri leidžia jam prasiskverbti į neužbaigtą ir neišspręstą Raskolnikovo sielą. Trys Porfirijaus susitikimai su Raskolnikovu – tai anaiptol ne įprastinės tardytojo kvotos; ir ne todėl, kad jos vyksta ne taip, kaip privaloma (tą visą laiką pabrėžia Porfirijus), bet todėl, kad jos pažeidžia pačius tardytojo ir nusikaltėlio tradicinio psichologinio bendravimo principus (tą pabrėžia Dostojevskis). Visi trys Porfirijaus susitikimai su Raskolnikovu – tikri ir nuostabūs polifoniniai dialogai.

Patį ryškiausią vaizdą, kaip melaginga psichologija pasireiškia gyvenime, pateikia Dmitrijaus išankstinio tardymo ir teismo scenos *Broliuose Karamazovuose*. Ir tardytojas, ir teisėjai, ir prokuroras, ir gynėjas, ir ekspertizė vienodai nesugeba net priartėti prie neužbaigtos ir neišspręstos Dmitrijaus, – iš esmės visą gyvenimą stovinčio ant svarbių vidinių sprendimų ir krizių slenksčio , – asmenybės branduolio. Vietoj šito gyvo, nauja gyvybe pasipildančio branduolio jie pateikia kažkokį **gatavą apibrėžtumą**, kurio visus žodžius ir poelgius „natūraliai" ir „normaliai" **iš anksto apsprendžia** „psichologiniai dėsniai". Niekam iš Dmitrijų teisiančiųjų nebūdingas tikras dialogiškas santykis su juo, dialogiškas skverbimasis į neužbaigtą jo asmenybės branduolį. Jie ieško ir mato tik jo faktišką, **daiktinį** pergyvenimų ir poelgių **apibrėžtumą** ir pritaiko visam tam jau apibrėžtas sąvokas bei schemas. Tikrasis Dmitrijus lieka už jų teismo ribų (jis pats save teis).

Štai kodėl Dostojevskis ir nelaikė savęs jokiu psichologu. Mums, aišku, svarbi ne filosofinė ir teorinė jo kritikos pusė: ji negali mūsų patenkinti, joje visų pirma nesuprasta laisvės ir būtinybės dialektika žmogaus poelgiuose ir sąmonėje.[7] Mums čia rūpi pats jo **meninio** dėmesio kryptingumas ir nauja žmogaus vidaus matymo **forma**.

Čia reikėtų pabrėžti, kad svarbiausias visos Dostojevskio kūrybos, tiek jos formos, tiek **turinio**, patosas – tai kova prieš žmogaus, žmonių santykių ir visų žmogiškųjų vertybių **sudaiktinimą** kapitalizme. Dostojevskis, tiesa, ne visai suprato,

[7] *Rašytojo dienoraštyje* 1877 metais kalbėdamas apie *Aną Kareniną* Dostojevskis sako:

Visiškai aišku ir akivaizdu, kad blogis slypi žmoguje giliau, negu mano gydytojai socialistai, kad jokioje visuomenės santvarkoje blogio neišvengsi, kad žmogaus siela liks ta pati, kad nenormalumas ir nuodėmė kyla iš jos pačios ir kad galų gale žmogaus sielos dėsniai dar taip nežinomi, taip mokslo nepažįstami, taip **neapibrėžti** ir taip paslaptingi, kad nėra ir negali būti dar nei gydytojų, nei netgi *paskutinių* teisėjų, o yra tas, kuris sako: „Mano yra kerštas ir aš atkeršysiu" (Ф.М. Достоевский, *Полное собрание художественных произведений*, под ред. Б. Томашевского и К. Халабаева, т. XI, Москва–Ленинград: Госиздат, 1929, с. 210).

kur slypi gilios ekonominės sudaiktinimo šaknys, kiek mums žinoma, jis niekur nepavartojo paties termino „sudaiktinimas", bet kaip tik šis terminas geriausiai išreiškia gilumine jo kovos už žmogų prasmę. Dostojevskis labai giliai sugebėjo įžvelgti, kaip tasai žmogų **nuvertinantis sudaiktinimas** skverbiasi į visas jo laikmečio gyvenimo poras ir į patį žmogaus mąstymą. Kritikuodamas tą sudaiktinantį mąstymą jis kartais, anot V. Jermilovo[8], „painiodavo socialinius adresus", kaltino juo, pavyzdžiui, visus revoliucinės-demokratinės krypties ir vakarietiško socializmo, kurį laikė kapitalistinės dvasios išdava, atstovus. Bet, kartojame, čia mums svarbi ne abstrakti teorinė ar publicistinė jo kritikos pusė, o išlaisvinanti ir nuo sudaiktinimo žmogų išvaduojanti jo **meninės formos prasmė**.

Taigi nauja meninė autoriaus požiūrio į veikėją pozicija polifoniniame Dostojevskio romane – tai **rimtai įgyvendinta ir iki galo įvykdyta dialoginė pozicija**, kuri įteisina veikėjo savarankiškumą, vidinę laisvę, neužbaigtumą ir neišsprendžiamumą. Veikėjas autoriui ne „jis" ir ne „aš", o pilnateisis „tu", tai yra kitas svetimas pilnateisis „aš" („tu esi"). Veikėjas – tai labai rimto, **tikro**, o ne retoriškai **suvaidinto** ar literatūriškai **sąlygiško** dialoginio kreipimosi subjektas. Ir šitas dialogas – didysis romano visumos dialogas – vyksta ne praeityje, o dabar, tai yra kūrybos proceso **dabartyje**.[9] Tai anaiptol ne **užbaigto** dialogo, kurį autorius jau baigė ir į kurį dabar gali pažiūrėti **iš šalies**, iš svarbesnės ir lemiančios pozicijos, stenograma: juk tai iš karto tikrą ir neužbaigtą dialogą paverstų objektiniu ir užbaigtu **dialogo paveikslu**, įprastu bet kokiame monologiniame romane. Šitas didysis dialogas Dostojevskio kūryboje meniškai organizuotas kaip **ant slenksčio** stovinčio paties gyvenimo **neužbaigta visuma**.

Dialogišką požiūrį į veikėją Dostojevskis įgyvendina kūrybinio proceso ir jo užbaigimo metu, jis įeina į jo sumanymą ir,

[8] Žr. В. Ермилов, *Ф.М. Достоевский*, Москва: Гослитиздат, 1956.
[9] Juk **reikšmė** „gyvena" ne tuo laiku, kuris yra „vakar", „šiandien" ir „rytoj", tai yra ne tuo laiku, kuriuo „gyveno" veikėjai ir kuriuo vyksta biografinis autoriaus gyvenimas.

aišku, lieka ir pačiame užbaigtame romane kaip būtinas formą kuriantis dalykas.

Autoriaus žodis apie veikėją Dostojevskio romanuose yra parašytas kaip **žodis apie dalyvaujantį**, girdintį jį (autorių) ir **galintį** jam **atsakyti**. Toks autoriaus žodžių organizavimas Dostojevskio kūriniuose yra anaiptol ne sąlygiškas metodas, o besąlygiška ir **paskutinė** autoriaus pozicija. Penktajame šio darbo skyriuje pabandysime parodyti, kad ir Dostojevskio kalbos stiliaus savitumas yra apspręstas dialogiškai orientuoto žodžio, turinčio svarbiausią reikšmę, o monologiškai uždaro ir atsakymo nelaukiančio žodžio vaidmuo niekingai menkas.

Dostojevskio sumanyme veikėjui suteikiamas pilnavertis žodis ir veikėjas nėra nebylys, balso neturintis autoriaus žodžio objektas. Tai, kaip autorius sumanė veikėją, yra **sumanymas apie žodį**. Todėl ir autoriaus žodis apie veikėją – žodis apie žodį. Jis orientuotas į veikėją kaip į žodį ir todėl **dialogiškai** į jį **nukreiptas**. Visa savo romano konstrukcija autorius kalba ne **apie** veikėją, o **su** veikėju. Kitaip ir būti negali, tik dialogiška bendravimo nuostata svetimą žodį priima rimtai ir geba žiūrėti į jį kaip į reikšminę poziciją, kaip į kitą požiūrį. Tik turint vidinę dialoginę nuostatą mano žodis giliausiai siejasi su svetimu žodžiu, bet tuo pat metu su juo nesusilieja, nepraryja jo ir neištirpdo savyje jo reikšmingumo, kitaip sakant, visiškai išlaiko jo kaip žodžio savarankiškumą. O išlaikyti distanciją, kai yra intensyvus prasminis ryšys, – užduotis anaiptol nelengva. Bet distancija įeina į autoriaus sumanymą, nes tik ji užtikrina visišką veikėjo vaizdavimo objektyvumą.

Savimonė kaip veikėjo paveikslo struktūros dominantė reikalauja sukurti tokią meninę atmosferą, kuri leistų jo žodžiui atsiskleisti ir išsiaiškinti save. Nė vienas tokios atmosferos elementas negali būti neutralus: viskas turi veikėją jaudinti, provokuoti, klausinėti, netgi polemizuoti su juo ir tyčiotis iš jo, viskas turi būti nukreipta į patį veikėją, atgręžta į jį, viskas turi būti jaučiama kaip **žodis apie dalyvaujantį**, o ne kaip žodis apie nesantį, kaip „antro“, o ne „trečio“ asmens žodis.

Pirmasis „trečiojo" požiūris, kuriuo remiantis kuriamas aiškiai apibrėžtas veikėjo paveikslas, sugriautų tą atmosferą, todėl jo ir nėra Dostojevskio kūrybos pasaulyje; ir ne todėl, kad jis jam būtų neprieinamas, pavyzdžiui, kad veikėjai autobiografiški, arba dėl ypatingo autoriaus polemiškumo, bet todėl, kad jis neįeina į kūrybinį autoriaus sumanymą. Sumanymas reikalauja visiškos visų struktūros elementų dialogizacijos. Todėl atsiranda tasai tariamas nervingumas, ypatingo sudirgimo ir nerimo atmosfera Dostojevskio romanuose, kuri paviršutiniškam žvilgsniui neleidžia pastebėti, kaip subtiliai meniškai apskaičiuojamas, pasveriamas, padaromas būtinu kiekvienas tonas, kiekvienas akcentas, kiekvienas netikėtas įvykio posūkis, kiekvienas skandalas, kiekvienas ekscentriškumas. Tik suvokiant šią meninę užduotį ir gali būti suprastos tokių kompozicinių elementų, kaip pasakotojas ir jo tonas, kompoziciškai išreikštas dialogas, pasakotojo ir autoriaus (ten, kur jis yra) skirtumai ir t.t., tikrosios funkcijos.

Toks yra veikėjų sąlygiškas savarankiškumas Dostojevskio meninio sumanymo rėmuose. Čia turėtume perspėti dėl vieno galimo nesusipratimo. Gali pasirodyti, kad veikėjo savarankiškumas prieštarauja tam, jog jis yra tik grožinio kūrinio dalykas, taigi visas nuo pradžios iki galo yra rašytojo sukurtas. Tokios prieštaros iš tikrųjų nėra. Mes kalbame apie veikėjo laisvę meninio sumanymo ribose ir šia prasme ji yra taip pat sukurta, kaip ir objektinio veikėjo nelaisvė. Tačiau sukurti nereiškia išgalvoti. Bet kokią kūrybą varžo ir jos pačios dėsniai, ir tos medžiagos, iš kurios yra kuriama, dėsniai. Bet kokią kūrybą apsprendžia jos objektas ir to objekto struktūra, todėl savivalė negalima, ir kūryba iš esmės nieko neišgalvoja, o tik atskleidžia tai, kas yra pačiame objekte. Į galvą gali ateiti teisinga mintis, bet ta mintis turi savo logiką, todėl jos negalima išgalvoti, tai yra sukurti nuo pradžios iki galo. Taip pat nėra išgalvojamas ir meninis vaizdas, koks jis bebūtų, nes ir jis turi savo meninę logiką, savo dėsningumą. Iškėlus sau tam tikrą uždavinį, tenka paklusti jo dėsningumui.

Dostojevskio veikėjas irgi nėra išgalvotas, kaip nėra išgalvotas ir įprasto realistinio romano veikėjas, kaip nėra išgalvotas romantikų ar klasicistų veikėjas. Bet kiekvienas turi savo dėsningumą, savo logiką, išeinančią už autoriaus meninės valios ribų, logiką, kurios autoriaus savivalė negali sugriauti. Pasirinkęs veikėją ir jo vaizdavimo dominantę, autorius jau yra suvaržytas vidinės pasirinkimo logikos, kurią jis ir privalo atskleisti vaizduodamas. Pasirinkus savimonės logiką, ją galima atskleisti ir vaizduoti tik tam tikrais meniniais būdais. Savimonė atskleidžiama ir vaizduojama tik klausiant ir provokuojant, bet nesuteikiant jai išankstinio ir užbaigiančio pavidalo. Toks objektinis pavidalas kaip tik ir neapima to, ką autorius pasirenka sau kaip objektą.

Taigi veikėjo laisvė – autoriaus sumanymo momentas. Veikėjo žodis sukurtas autoriaus, bet sukurtas taip, kad gali iki galo išrutulioti savo vidinę logiką ir savarankiškumą kaip **svetimą žodį**, kaip **paties veikėjo** žodį. Dėl to jis neišsitenka ne autoriaus sumanyme, o tik monologiniame autoriaus akiratyje. Bet sugriauti tą akiratį kaip tik ir įeina į Dostojevskio sumanymą.

* * *

Savo knygoje *Apie grožinės literatūros kalbą* Viktoras Vinogradovas pateikia labai įdomų, kone **polifoninį** Nikolajaus Černyševskio romano sumanymą. Jis pateikia jį kaip siekimo maksimaliai objektyviai sukonstruoti **autoriaus paveikslą** pavyzdį. Černyševskio romano rankraštis turėjo keletą pavadinimų, iš kurių vienas yra *Kūrybos perlas*. Romano pratarmėje Černyševskis taip atskleidžia savo sumanymo esmę:

Parašyti romaną be meilės – be jokios moters – labai sunkus daiktas. Bet aš norėjau išbandyti savo jėgas, dirbdamas dar sunkesnį darbą: **parašyti visiškai objektyvų romaną, kuriame nebūtų ne tik jokio mano asmeninių santykių pėdsako, bet ir jokio mano asmeninių simpatijų pėdsako. Rusų literatūroje nėra nė vieno tokio romano.** *Oneginas*, *Mūsų laikų didvyris* – visiškai subjektyvūs kūriniai; *Mirusiose*

sielose nėra asmeninio autoriaus portreto arba jo pažįstamų portretų, bet irgi jaučiamos asmeninės autoriaus simpatijos, jose ir slypi įspūdžio, kurį šis romanas sukelia, jėga. Spėju, kad man, kaip stiprių ir tvirtų įsitikinimų žmogui, sunkiausia būtų parašyti taip, kaip rašė Shakespeare'as: **žmones ir gyvenimą jis vaizduoja neparodydamas, ką pats mano apie problemas, kurias sprendžia jo veikiantieji asmenys, sprendžia taip, kaip kam iš jų patinka.** Otelas sako „taip", Jagas sako „ne" – Shakespeare'as tyli, jam nesinori išsakyti savo meilę ar nemeilę „taip" arba „ne". Suprantama, aš kalbu apie manierą, o ne apie talento jėgą... **Ieškokite, kam aš pritariu arba nepritariu... Šito jūs nesurasite.** Pačiame *Kūrybos perle* kiekvienas poetinis teiginys apžiūrimas iš visų keturių pusių, – ieškokite, kokiam požiūriui aš pritariu arba nepritariu. **Ieškokite, kaip vienas požiūris pereina į kitą, visiškai į jį nepanašų.** Štai tikroji *Kūrybos perlo* pavadinimo prasmė – čia kaip perlamutre visų vaivorykštės spalvų mirgėjimas. Bet kaip perlamutre visi atspalviai tik slysta, klaidžioja po sniego baltumo foną. Todėl mano romanui priskirkite epigrafo eilutes:

Wie Schnee, so weiss,
Und kalt, wie Eis, –

antra apie mane.

„Baltumas kaip sniego baltumas" – iš mano romano, „bet šaltumas kaip ledo šaltumas" – iš jo autoriaus... būti šaltam kaip ledas – man tai buvo sunku kaip žmogui, labai karštai mylinčiam tai, ką jis myli. Man tai pavyko. Todėl matau, kad poetinės kūrybos jėgos turiu tiek, kiek reikia, kad būčiau romanistas. Mano veikėjai labai skiriasi išraiška, kuri tenka jų veidams... Galvokite apie kiekvieną veidą, ką norite: **kiekvienas kalba už save: „aš esu visiškai teisus", – spręskite apie tuos susidūriančius siekius. Aš nesprendžiu.** Tie veidai giria vienas kitą ar peikia, man vis tiek.[10]

Toks buvo Černyševskio sumanymas (aišku, kiek mes galime apie jį spręsti iš pratarmės). Matome, kad Černyševskis čia apčiuopė iš esmės naują „objektyvaus romano", kaip jis jį vadina, formą. Černyševskis pats pabrėžia visišką šios formos naujumą („Rusų literatūroje nėra nė vieno tokio romano") ir priešpriešina ją įprastiniam „subjektyviam" romanui (mes sakytume – monologiniam).

Kokia, Černyševskio nuomone, šios naujos romano struktūros esmė? Subjektyvus autoriaus požiūris jame neturi atsi-

[10] Cituojama iš knygos В.В. Виноградов, *О языке художественной литературы*, Москва: Гослитиздат, 1959, с. 141–142.

spindėti: nei autoriaus simpatijos bei antipatijos, nei jo pritarimas ar nepritarimas kuriems nors veikėjams, nei jo paties ideologinė pozicija („ką jis pats galvoja apie problemas, kurias sprendžia jo veikėjai...").

Tai, aišku, nereiškia, kad Černyševskis sumanė romaną be autoriaus pozicijos. Toks romanas apskritai neįmanomas. Absoliučiai teisingai apie tai kalba Vinogradovas:

„Objektyvaus" vaizdavimo trauka ir įvairūs „objektyvios" struktūros būdai – tai tik ypatingi, bet koreliatyvūs **autoriaus paveikslo** kūrimo principai.[11]

Kalbama ne apie **autoriaus pozicijos** nebuvimą, bet apie **radikalų jos pasikeitimą.** Beje, ir pats Černyševskis pabrėžia, kad ta nauja pozicija kur kas sunkiau pasiekiama nei įprasta ir suponuoja didžiulę „poetinės kūrybos jėgą".

Naujoji „objektyvi" autoriaus pozicija (įgyvendintą ją Černyševskis mato tik Shakespeare'o kūryboje) leidžia veikėjų požiūriams atsiskleisti iki galo ir – nepriklausomiems. Kiekvienas asmuo **laisvai** (be autoriaus įsikišimo) atskleidžia ir pagrindžia savo teisumą: „Kiekvienas kalba **už save:** ‚aš esu visiškai teisus' – spręskite apie tuos susiduriančius siekius. Aš nesprendžiu."

Būtent šita **laisvė svetimiems požiūriams atsiskleisti patiems,** be užbaigiančių autoriaus vertinimų ir yra, Černyševskio nuomone, svarbiausias „objektyvios" romano formos privalumas. Pabrėšime, kad Černyševskis čia nematė jokios „savo tvirtų nepajudinamų įsitikinimų" išdavystės. Tokiu būdu, galime sakyti, jis labai priartėjo prie polifonijos idėjos.

Černyševskis čia priartėja netgi prie kontrapunkto ir „idėjos paveikslo". „Ieškokite, – sako jis, – **kaip vienas požiūris pereina į kitą, visiškai į jį nepanašų.** Štai tikroji *Kūrybos perlo* pavadinimo prasmė – čia **kaip perlamutre visų vaivorykštės spalvų mirgėjimas.**" Tai iš esmės gražus, vaizdingas kontrapunkto literatūroje apibūdinimas.

[11] Ibid., p. 140.

6-797

Apie štai tokią įdomią naujos romano struktūros koncepciją kalbėjo Dostojevskio amžininkas, kaip ir Dostojevskis aštriai jautęs, kad jo epocha itin daugiabalsė. Tiesa, tos koncepcijos negalima pavadinti polifonine tikrąja šio žodžio prasme. Nauja autoriaus pozicija apibūdinta joje iš esmės negatyviai, kaip autoriaus įprasto subjektyvumo nebuvimas. Nėra nuorodų į dialoginį autoriaus aktyvumą, be kurio negalima išreikšti naujos autoriaus pozicijos. Bet Černyševskis vis dėlto aiškiai pajuto poreikį išeiti už viešpataujančios monologinės romano formos ribų.

Čia derėtų dar kartą pabrėžti **teigiamą** naujos autoriaus pozicijos **aktyvumą** polifoniniame romane. Būtų neteisinga manyti, kad Dostojevskio romanuose autoriaus sąmonė niekaip neišreikšta. Polifoninio romano autoriaus sąmonė visą laiką ir visur kūrinyje labai aktyviai dalyvauja. Bet šios sąmonės funkcija ir aktyvumo formos kitokios nei monologiniame romane: autoriaus sąmonė nepaverčia kitų, svetimų sąmonių (tai yra veikėjų sąmonių) objektais ir neduoda jiems neakivaizdžių užbaigiančių apibūdinimų. Ji jaučia šalia savęs ir prieš save lygiateises svetimas sąmones, tokias pat begalines ir neužbaigtas kaip ir ji pati. Ji atspindi ir atkuria ne objektų pasaulį, bet būtent tas svetimas sąmones su jų pasauliais, atkuria jas iš tiesų **neužbaigtas** (juk tik tokia jų esmė).

Bet svetimų sąmonių negalima stebėti, analizuoti, apibrėžti kaip objektų, kaip daiktų, – su jomis galima tik **dialogiškai bendrauti.** Galvoti apie jas reiškia **kalbėti su jomis, kitaip jos tuoj pat atsisuka savo objektine puse:** nutyla, užsiveria ir sustingsta į užbaigtus objektinius paveikslus. Polifoninio romano autorius turi parodyti didelį ir įtemptą dialoginį aktyvumą: kai tik jis susilpnėja, veikėjai pradeda stingti ir daiktėti, ir romane atsiranda monologiškai įforminti gyvenimo gabalai. Tokių, nepritampančių prie polifoninio sumanymo gabalų, galima rasti visuose Dostojevskio romanuose, bet, aišku, ne jie lemia visumos pobūdį.

Reikia, kad polifoninio romano autorius ne atsisakytų savęs ir savo sąmonės, bet ją labai išplėstų, pagilintų ir pertvarkytų (tiesa, reikiama kryptimi) tam, kad joje išsitektų pilnateisės svetimos sąmonės. Tai buvo be galo sunkus ir neregėtas darbas (gerai tą, matyt, suprato ir Černyševskis, kurdamas savo „objektyvaus romano" sumanymą). Tačiau šitai buvo būtina, norint meniškai atkurti polifoninę paties gyvenimo prigimtį.

Bet koks **tikras** Dostojevskio skaitytojas, kuris suvokia jo romanus ne monologiškai, o sugeba pakilti iki naujos Dostojevskio autoriaus pozicijos, jaučia tą ypatingą **aktyvų** savo sąmonės **išsiplėtimą**, bet ne tik naujų objektų (žmonių tipų, charakterių, gamtos ir visuomenės reiškinių) suvokimo prasme, o visų pirma ypatingo, niekada anksčiau nepatirto dialogiško bendravimo su pilnateisėmis svetimomis sąmonėmis ir aktyvaus dialogiško prasiskverbimo į neužbaigiamas žmogaus gilumas prasme.

Užbaigiantis monologinio romano autoriaus aktyvumas pasireiškia, be kita ko, ir tuo, kad bet kurį požiūrį, kuriam autorius nepritaria, jis apgaubia objektiškumo šydu ir daugiau ar mažiau jį sudaiktina. O Dostojevskio kaip autoriaus aktyvumas pasireiškia tuo, kad kiekvienam iš besiginčijančių požiūrių jis suteikia maksimalią jėgą ir gilumą, padaro tą požiūrį kiek galima įtikinamesnį. Jis stengiasi atskleisti ir išskleisti visas to požiūrio prasmės galimybes (kaip matėme, to siekė ir Černyševskis savo *Kūrybos perle*). Dostojevskis tikrai nuostabiai sugebėjo tai padaryti. Ir tas svetimą mintį pagilinantis aktyvumas galimas tik dialogiškai santykiaujant su svetima sąmone, svetimu požiūriu.

Nematome jokio reikalo atskirai kalbėti apie tai, kad polifoninis požiūris neturi nieko bendro su reliatyvizmu (ir su dogmatizmu). Reikia pasakyti, kad ir reliatyvizmas, ir dogmatizmas vienodai daro neįmanomą bet kokį ginčą, bet kokį tikrą dialogą, paversdamas jį arba nereikalingu (reliatyvizmas), arba neįmanomu (dogmatizmas). O polifonija kaip **meninis** metodas apskritai yra kitoje plotmėje.

* * *

Nauja polifoninio romano autoriaus pozicija gali būti paaiškinta konkrečiai gretinant ją su aiškiai išreikšta monologine pozicija kokiame nors konkrečiame kūrinyje.

Mus dominančiu požiūriu trumpai paanalizuosime Levo Tolstojaus „Tris mirtis". Šis nedidelis, bet tris planus turintis kūrinys labai būdingas monologinei Tolstojaus manierai.

Apsakyme pavaizduotos trys mirtys – turtingos ponios, vežiko ir medžio. Bet mirtį čia Tolstojus pateikia kaip gyvenimo rezultatą, nušviečiantį tą gyvenimą, kaip optimalų tašką, norint suprasti ir įvertinti visą gyvenimą. Todėl galima sakyti, kad apsakyme pavaizduoti iš esmės trys visiškai užbaigti savo reikšme ir verte gyvenimai. Ir štai tie visi trys gyvenimai bei jų nužymėti trys planai Tolstojaus apsakyme yra **iš vidaus uždari ir nepažįsta vienas kito.** Tarp jų yra tik grynai išorinis pragmatinis ryšys, būtinas kompozicinei ir siužetinei apsakymo vienovei: vežikas Serioga, vežantis sergančią ponią, vežikų troboje iš mirštančio ten vežiko paima jo batus (jie jau nebebus reikalingi mirštančiajam) ir po to, po vežiko mirties, nukerta miške medį kryžiui ant jo kapo. Taip trys gyvenimai ir trys mirtys išoriškai susiejami.

Bet vidinio ryšio, **ryšio tarp sąmonių**, čia nėra. Mirštanti ponia nieko nežino apie vežiko ir medžio gyvenimą bei mirtį, jie neįeina į jos sąmonę. Ir į vežiko sąmonę neįėjo nei ponia, nei medis. Visų trijų personažų gyvenimai ir mirtys, taip pat jų pasauliai yra greta vieningame objektyviame pasaulyje ir net susiliečia jame **išoriškai**, bet patys jie nieko vienas apie kitą nežino ir neatsispindi vienas kitame. Jie uždari ir kurti, negirdi vienas kito ir neatsako vienas kitam. Tarp jų nėra ir negali būti dialoginių ryšių. Jie nei ginčijasi, nei pritaria vienas kitam.

Bet visi trys personažai su jų uždarais pasauliais sugretinti ir savitarpiškai įprasminti juos apimančiame vieningame autoriaus akiratyje ir sąmonėje. Būtent autorius viską apie juos

žino, gretina, priešpriešina ir vertina visus tris gyvenimus ir visas tris mirtis. Visi trys gyvenimai ir mirtys nušviečia viena kitą, bet tiktai autoriui, kuris yra **už** jų ribų ir naudojasi tuo, jog yra **už**, kad galutinai juos įprasmintų ir užbaigtų. Plačiam autoriaus akiračiui, lyginant jį su personažų akiračiais, būdingas didžiulis ir esminis perteklius. Ponia mato ir supranta tik savo pasaulėlį, savo gyvenimą ir savo mirtį, ji net neįsivaizduoja, kad galimas toks gyvenimas kaip vežiko ir medžio. Todėl ji pati nepajėgi suprasti ir įvertinti viso savo gyvenimo ir mirties **melagingumo:** ji neturi tam dialogizuojančio fono. Ir vežikas negali suprasti ir įvertinti savo gyvenimo ir mirties išminties bei tiesos. Visa tai atsiskleidžia tik pertekliniame autoriaus akiratyje. Medis, aišku, iš prigimties negali suprasti savo mirties išminties ir grožio, – tai už jį daro autorius.

Taigi užbaigianti visuotinė kiekvieno personažo gyvenimo ir mirties prasmė atsiskleidžia tik autoriaus akiratyje ir tik dėl to akiračio pertekliaus, lyginant su kiekvieno personažo akiračiu, tai yra dėl to, kad pats personažas nei matyti, nei suprasti negali. Čia ir slypi užbaigianti monologinė perteklinio autoriaus akiračio funkcija.

Tarp personažų ir jų pasaulių, kaip matėme, nėra dialoginių santykių. Bet ir pats autorius nežiūri į juos dialogiškai. Dialogiškas požiūris į veikėjus Tolstojui nebūdingas. Veikėjas jo pozicijos nesužino ir iš principo negali sužinoti, todėl negali ir į ją atsakyti. Paskutinis veikėją užbaigiantis autoriaus vertinimas monologiniame kūrinyje – tai iš prigimties **neakivaizdus vertinimas**, kuris nesuponuoja galimo paties veikėjo **atsakymo** į tą vertinimą ir neatsižvelgia į tą atsakymą. Paskutinis žodis veikėjui nesuteikiamas. Jis negali sudaužyti jį užbaigiančio autoriaus tvirtų neakivaizdaus vertinimo rėmų. Autoriaus požiūris nesutinka veikėjo vidinio dialogiško pasipriešinimo.

Tolstojaus kaip autoriaus sąmonė ir žodis niekur nėra nukreipti į veikėją, jo neklausia ir nelaukia iš jo atsakymo. Autorius nei ginčijasi su savo veikėju, nei sutinka su juo. Jis kalba

ne su juo, o apie jį. Paskutinis žodis priklauso autoriui, ir tas žodis, besiremiantis tuo, ko veikėjas nemato ir nesupranta, kas neprieinama jo sąmonei, niekada negali susitikti su veikėjo žodžiu vienoje dialoginėje plotmėje.

Tas išorinis pasaulis, kuriame gyvena ir miršta apsakymo personažai, – tai visų personažų sąmonių atžvilgiu objektyvus **autoriaus pasaulis.** Viskas jame yra pamatyta ir pavaizduota visa apimančiame ir visa žinančiame autoriaus akiratyje. Ir ponios pasaulis – jos butas, baldai, artimieji, jų išgyvenimai, gydytojai ir pan. – pavaizduotas autoriaus požiūriu, o ne taip, kaip jį mato ir išgyvena pati ponia (nors skaitydami apsakymą mes puikiai suprantame ir to jos pasaulio **subjektyvųjį aspektą**). Ir vežiko pasaulis (troba, krosnis, virėja ir pan.), ir medžio pasaulis (gamta, miškas) – visa tai kaip ir ponios pasaulis yra vieno ir to paties objektyvaus pasaulio dalys, pamatytos ir pavaizduotos **iš vienos ir tos pačios autoriaus pozicijos**. Autoriaus akiratis niekur dialogiškai nesikerta ir nesusiduria su veikėjų akiračiais ir aspektais, autoriaus žodis niekur nejaučia veikėjo galimo žodžio, kuris kitaip, savaip, tai yra savo **tiesos** požiūriu, nušviestų tą patį daiktą, pasipriešinimo. Autoriaus požiūris negali susitikti su veikėjo požiūriu vienoje plokštumoje, viename lygyje. Veikėjo požiūris (ten, kur jis ir yra autoriaus atskleistas) visada objektiškas autoriaus požiūrio atžvilgiu.

Taigi, nepaisant Tolstojaus apsakymo daugiaplaniškumo, nei polifonijos, nei kontrapunkto (kaip mes tai suprantame) jame nėra. Čia tik **vienas suvokiantis subjektas**, visi kiti – tik jo sąmonės **objektai**. Čia neįmanomas dialogiškas autoriaus požiūris į savo veikėjus, todėl nėra ir „**didžiojo dialogo**“, kuriame lygiomis teisėmis dalyvautų veikėjai ir autorius, o yra tik autoriaus akiratyje kompoziciškai išreikšti objektiniai personažų dialogai.

Monologinė Tolstojaus pozicija nagrinėtame apsakyme pasireiškia itin ryškiai ir **išoriškai** labai **akivaizdžiai**. Kaip tik todėl ir pasirinkome šį apsakymą. Tolstojaus romanuose ir didelėse jo apysakose viskas, aišku, kur kas sudėtingiau.

Pagrindiniai romanų veikėjai ir jų pasauliai neuždari ir nekurti vienas kitam, o daugeliu būdų kertasi ir persipina. Veikėjai žino vienas apie kitą, dalinasi savo „tiesomis", ginčijasi arba sutinka vienas su kitu, kalbasi (taip pat ir pasaulėžiūros klausimais). Tokie veikėjai kaip Andrejus Bolkonskis, Pjeras Bezuchovas, Levinas ir Nechliudovas turi savo plačius akiračius, kartais **beveik** sutampančius su autoriaus (kitaip sakant, autorius kartais žiūri į pasaulį lyg ir jų akimis), jų balsai kartais **beveik** susilieja su autoriaus balsu. Bet nė vienas iš jų neatsiduria vienoje plotmėje su autoriaus žodžiu bei autoriaus tiesa ir nė vienas iš jų neturi dialoginių santykių su autoriumi. Visi jie su savo akiračiais, savo tiesomis, savo ieškojimais ir ginčais įjungti į visus juos užbaigiančią **monolitiškai monologinę** romano **visumą,** romano, kuris Tolstojui niekada nebūna „didysis dialogas" kaip Dostojevskiui. Visos jungtys ir užbaigiantys tos monologinės visumos momentai yra autoriaus pertekliaus zonoje, iš principo veikėjų sąmonėms neprieinamoje zonoje.

Pereisim prie Dostojevskio. Kaip atrodytų „Trys mirtys", jeigu jas būtų parašęs Dostojevskis (trumpam tarkim, kad įmanoma tokia keista prielaida), tai yra jeigu jos būtų sukurtos polifonine maniera?

Dostojevskis pirmiausia visus tris planus būtų privertęs atsispindėti vieną kitame, būtų sujungęs juos dialoginiais ryšiais. Vežiko ir medžio gyvenimą bei mirtį jis būtų įvedęs į ponios akiratį ir sąmonę, o ponios gyvenimą – į vežiko akiratį ir sąmonę. Jis būtų privertęs savo veikėjus pamatyti ir sužinoti visa, ką esminga jis pats, autorius, mato ir žino. Jis nebūtų palikęs sau jokio **esmingo** (ieškomos tiesos požiūriu) autoriaus pertekliaus. Ponios tiesą ir vežiko tiesą jis būtų sustatęs priešpriešiais ir privertęs jas dialogiškai susiliesti (aišku, nebūtinai tiesiogiai kompoziciškai išreikštuose dialoguose), o pats jų atžvilgiu būtų užėmęs lygiavertę dialogišką poziciją. Visą kūrinį jis būtų sukūręs kaip didelį dialogą, o autorius būtų buvęs to dialogo organizatorius ir dalyvis, nepasiliekantis

sau paskutinio žodžio teisės, tai yra savo kūrinyje jis būtų atspindėjęs paties žmogaus gyvenimo ir minties dialoginę prigimtį. Ir apsakymo žodžiuose būtų skambėję ne tik grynos **autoriaus intonacijos**, bet ir ponios bei vežiko intonacijos, tai yra žodžiai būtų buvę dvibalsiai, kiekviename žodyje būtų skambėjęs ginčas (mikrodialogas) ir girdėjęsi didžiojo dialogo atbalsiai.

Aišku, Dostojevskis niekada nebūtų vaizdavęs trijų **mirčių:** jo pasaulyje, kuriame žmogaus paveikslo dominantė – savimonė, o svarbiausias įvykis – pilnateisių sąmonių sąveika, mirtis negali turėti jokios užbaigiančios ir gyvenimą nušviečiančios reikšmės. Tokios mirties, kaip ją supranta Tolstojus, Dostojevskio pasaulyje apskritai nėra.[12] Dostojevskis būtų pavaizdavęs ne savo veikėjų mirtis, o jų gyvenimo **krizes** ir **lūžius**, tai yra būtų pavaizdavęs jų gyvenimus **ant slenksčio**. Ir jo veikėjai būtų likę iš vidaus **neužbaigti** (juk negali savimonė **iš vidaus** užsibaigti). Tokia būtų buvusi polifoninė apsakymo maniera.

Dostojevskis niekada nepalieka nieko, kas bent kiek esminga, už savo svarbiausių veikėjų (tai yra tų veikėjų, kurie lygiomis teisėmis dalyvauja didžiuosiuose jo romanų dialoguose) sąmonių ribų; jis verčia juos dialogiškai susiliesti su viskuo, kas svarbu jo romanų pasaulyje. Kiekviena svetima **„tiesa"**, pavaizduota kokiame nors romane, būtinai įvedama į visų kitų pagrindinių to romano veikėjų **dialogišką akiratį**. Pavyzdžiui, Ivanas Karamazovas žino ir supranta ir Zosimos tiesą, ir Dmitrijaus tiesą, ir Aliošos tiesą, ir gašlūno savo tėvo Fiodoro Pavlovičiaus „tiesą". Visas tas tiesas supranta ir Dmitrijus, jas puikiai supranta ir Alioša. *Nelabuosiuose* nėra nė vienos idėjos, kuri dialogiškai neatsispindėtų Stavrogino sąmonėje.

Sau Dostojevskis niekada nepalieka esminio **prasminio** pertekliaus, o tik tą būtiną pragmatinio, vien **informuojančio**

[12] Dostojevskio pasauliui būdingos žmogžudystės (pavaizduotos žudiko akiratyje), savižudybės ir išėjimai iš proto. Įprastų mirčių jis vaizduoja mažai ir apie jas paprastai tik praneša.

pertekliaus minimumą, kuris reikalingas pasakojimui. Juk esminis prasminis autoriaus perteklius didįjį romano dialogą paverstų užbaigtu objektiniu arba retoriškai suvaidintu dialogu.

Pateiksime ištraukas iš Raskolnikovo pirmo didelio vidinio monologo (romano *Nusikaltimas ir bausmė* pradžioje); kalbama apie Dunečkos apsisprendimą tekėti už Lužino:

Aišku, kad galvoje čia turimas ne kas kitas, tiktai Rodionas Romanovičius Raskolnikovas. Na, kurgi čia, laimę jam gali sukurti, universitete išlaikyti, kontoros dalininku padaryti, visą jo gyvenimą aprūpinti, galbūt turtingas ilgainiui pasidarys, gerbiamas, o gal net garsiu žmogumi baigs savo amžių! O motina? Bet juk tai Rodia, brangiausiasai Rodia, pirmagimis! Na, kaipgi dėl šitokio pirmagimio kad ir tokios dukters nepaaukoti! O, mielos ir neteisingos širdys! Ir ką gi: čia mes turbūt ir nuo Sonečkos likimo, kad kokios, neatsisakysim! Sonečka, Sonečka Marmeladova, amžinoji Sonečka, kol pasaulis bus. O aukos, o aukos dydį ar tikrai jūs abi suvokiat? Ar išties taip? Ar pečiai atlaikys? Ar verta? Ar išmintinga? Ar žinote, Dunečka, kad Sonios likimas nė kiek ne bjauresnis, kaip likimas su ponu Lužinu? „Meilės čia negali būti", – rašo motušė. O kas, jei ne tik meilės, bet ir pagarbos negali būti, bet atvirkščiai, jau yra pasibjaurėjimas, panieka, pasišlykštėjimas, kas tada? O juk išeina tuomet, kad rasi vėl reikės **„švarumo žiūrėti"**. Argi ne taip? Ar suprantat jūs, ką reiškia šitas švarumas? Ar suprantat, kad Lužino švarumas – tai tas pat, kaip ir Sonečkos švarumas, o gal dar net blogesnis, bjauresnis, niekingesnis, todėl, kad jūs, Dunečka, vis dėlto ir komforto tikitės, o ten stačiai nuo bado vaduojasi! „Brangiai, brangiai, Dunečka, atsieina šitas švarumas!" Na, o jeigu paskui jėgų neužteks, gailėsitės? O kiek sielvarto, liūdesio, keiksmų, kiek ašarų, nuo visų slepiamų, todėl kad jūs taigi ne Marfa Petrovna! O kaip tada motina? Juk ji ir dabar jau nerami, kankinasi, o kaip tada, kai viskas paaiškės? O aš? O ką gi jūs apie mane pagalvojote? Nenoriu jūsų aukos, Dunečka, nenoriu, motuše! Nebus to, kol aš gyvas, nebus, nebus! Nepriimu!

Arba visai išsižadėti gyvenimo! – suriko jis staiga, apimtas įsiūčio, – klusniai priimti likimą tokį, koks yra, ir pasitenkinti jau amžinai, ir nuslopinti savyje viską, išsižadėjus visų teisių veikti, gyventi, mylėti!

Ar suprantate, ar jūs suprantate, gerbiamas pone, ką reiškia, kai jau nebėra daugiau kur eiti? – staiga prisiminė jam vakarykštis Marmeladovo klausimas, – nes reikia, kad kiekvienas žmogus galėtų kur nors eiti...(V, 49, 50, 51)

Šitas vidinis monologas, kaip minėjome, buvo pasakytas pačioje pradžioje, antrą romano veiksmo dieną, prieš priimant

galutinį sprendimą užmušti senę. Raskolnikovas ką tik gavo detalų motinos laišką su Dunios ir Svidrigailovo istorija bei pranešimu apie Lužino pasipiršimą. O išvakarėse Raskolnikovas susitiko su Marmeladovu ir iš jo sužinojo visą Sonios istoriją. Ir štai tie visi būsimieji pagrindiniai romano veikėjai jau atsispindėjo Raskolnikovo sąmonėje, įėjo į jo perdėm dialogizuotą vidinį monologą, įėjo su savo „tiesomis", savo pozicijomis gyvenime, ir jis įsitraukė į įtemptą ir principinį vidinį dialogą su jais, svarbiausių klausimų ir svarbiausių gyvenimo sprendimų dialogą. Jis jau nuo pat pradžios viską žino, į viską atsižvelgia ir viską numato iš anksto. Jis jau pradėjo dialogišką sąlytį su visu jį supančiu gyvenimu.

Ištraukose cituojamas dialogizuotas vidinis Raskolnikovo monologas yra nuostabus **mikrodialogo** pavyzdys: visi žodžiai jame dvibalsiai, kiekviename jų vyksta balsų ginčas. Iš tiesų ištraukos pradžioje Raskolnikovas atkuria Dunios žodžius kartu su jos vertinančiomis ir įtikinėjančiomis intonacijomis ir ant jos intonacijų uždeda savąsias – ironiškas, pasipiktinusias, perspėjančias. Kitaip sakant, tuose žodžiuose drauge skamba du balsai – Raskolnikovo ir Dunios. Tolesniuose žodžiuose („Bet juk tai Rodia, brangiausiasai Rodia, pirmagimis" ir t.t.) skamba jau motinos balsas su jos meilės ir švelnumo intonacijomis ir kartu Raskolnikovo balsas su karčios ironijos, pasipiktinimo (pasiaukojimu) ir liūdnos atsakomosios meilės intonacijomis. Toliau Raskolnikovo žodžiuose girdime ir Sonios balsą, ir Marmeladovo balsą. Dialogas įsiskverbė į kiekvieno žodžio vidų, sukeldamas jame balsų kovą ir pertarimus. Tai mikrodialogas.

Taigi jau pačioje romano pradžioje suskambėjo visi svarbiausi didžiojo dialogo balsai. Tie balsai neuždari ir nekurti vienas kitam. Jie visą laiką girdi vienas kitą, susišaukia ir atsispindi vienas kitame (ypač mikrodialoguose).

Ir toliau romane viskas, kas įeina į jo turinį – žmonės, idėjos, daiktai – nelieka nepaliesti Raskolnikovo sąmonės, o yra priešpriešinami su ja ir dialogiškai joje atsispindi. Visi galimi

vertinimai ir požiūriai į jo asmenybę, į jo charakterį, į jo idėją, į jo poelgius pasiekia jo sąmonę ir yra nukreipti į jį dialoguose su Porfirijum, su Sonia, su Svidrigailovu, su Dunia ir kitais. Visi svetimi pasaulio aspektai susikerta su jo aspektu. Viskas, ką jis mato ir stebi, – ir Peterburgo lindynės, ir monumentalusis Peterburgas, visi jo atsitiktiniai susitikimai ir menkučiai įvykiai, – visa tai įtraukiama į dialogą, atsako į jo klausimus, kelia jam naujus, provokuoja jį, ginčijasi su juo arba patvirtina jo mintis. Autorius nepasilieka sau jokio esminio prasmės pertekliaus ir lygiomis teisėmis su Raskolnikovu įsijungia į didįjį romano visumos dialogą.

Toks yra naujas autoriaus santykis su veikėju polifoniniame Dostojevskio romane.

Trečias skyrius

Idėja Dostojevskio kūriniuose

Pereiname prie kito mūsų tezės momento – prie idėjos meniniame Dostojevskio pasaulyje formulavimo. Polifoninis uždavinys nesuderinamas su viena įprastinio tipo idėja. Formuluojant idėją Dostojevskio savitumas turi pasireikšti ypač aiškiai ir ryškiai. Savo analizėje mes atsiribosime nuo Dostojevskio įvedamų idėjų turinio, – mums čia svarbi meninė jų funkcija kūrinyje.

Dostojevskio veikėjas – tai ne tik žodis apie save ir savo artimiausią aplinką, bet ir žodis apie pasaulį: jis ne tik suvokiantysis, – jis ir ideologas.

Ideologas yra jau ir „žmogus iš pogrindžio", bet tikrąją reikšmę ideologinė veikėjų kūryba įgauna romanuose; idėja čia iš tikrųjų tampa beveik kūrinio veikėja. Bet veikėjo vaizdavimo dominantė ir čia likusi ankstesnė: tai savimonė.

Todėl žodis apie pasaulį susilieja su išpažintiniu žodžiu apie save patį. Tiesa apie pasaulį, Dostojevskio nuomone, neatskiriama nuo asmenybės tiesos. Savimonės kategorijos, nulėmusios jau Devuškino ir ypač Goliadkino gyvenimą – priėmimas ir nepriėmimas, maištas ar susitaikymas – dabar tampa pagrindinėmis mąstymo apie pasaulį kategorijomis. Todėl svarbiausi pasaulėžiūros principai – tokie patys kaip ir konkrečių asmeninių pergyvenimų principai. Taip pasiekiamas Dostojevskiui itin būdingas asmeninio gyvenimo susiliejimas su pasaulėžiūra, intymiausio gyvenimo – su idėja. Asmeninis gyvenimas tampa savotiškai nesavanaudiškas, principingas, o svarbiausias ideologinis mąstymas – intymiai asmeniškas ir aistringas.

Šis veikėjo žodžio apie save susiliejimas su jo ideologiniu žodžiu apie pasaulį ypač sustiprina tiesioginį prasminį pasisakymo reikšmingumą, sustiprina jo vidinį pasipriešinimą bet kokiam išoriniam užbaigimui. Idėja padeda savimonei įteisinti savo suverenumą meniniame Dostojevskio pasaulyje ir nugalėti bet kokį aiškiai apibrėžtą ir pastovų neutralų paveikslą.

Bet, kita vertus, ir pati idėja gali išlaikyti savo reikšmingumą, visą savo prasmę, tik remdamasi savimone kaip veikėjo meninio vaizdavimo dominante. Monologiniame meniniame pasaulyje idėja, įdėta į veikėjo, vaizduojamo kaip nesikeičiantis ir užbaigtas tikrovės paveikslas, lūpas, neišvengiamai praranda savo tiesioginę reikšmę, tapdama tokiu pat tikrovės momentu, iš anksto nulemtu jos bruožu kaip ir bet koks kitas veikėjo pasireiškimas. Tai tipiška socialinė arba charakterizuojanti individuali idėja ar pagaliau paprastas intelektualinis veikėjo gestas, jo dvasios veido intelektualinė mimika. Idėja liaujasi buvusi idėja ir tampa paprasta menine charakteristika. Tokia ji ir derinasi su veikėjo paveikslu.

O jeigu idėja monologiniame pasaulyje išlaiko savo reikšmingumą kaip idėja, tai ji neišvengiamai atsiskiria nuo aiškiai apibrėžto veikėjo paveikslo ir meniškai su juo nesiderina: ji tik įdėta į jo lūpas, bet lygiai taip pat galėjo būti įdėta į kokio nors kito veikėjo lūpas. Autoriui svarbu, kad konkreti teisinga idėja apskritai būtų išsakyta konkretaus kūrinio kontekste; kas ir kada ją išsakys, yra nulemta kompoziciniais patogumo ir tinkamumo sumetimais arba visai neigiamais kriterijais: taip, kad ji nepažeistų kalbančiojo paveikslo įtikinamumo. Pati savaime tokia idėja – **niekieno**. Veikėjas – tik paprastas šios savitikslės idėjos ruporas; kaip teisinga, reikšminga idėja ji linksta į tam tikrą beasmenį, sisteminį-monologinį kontekstą, kitais žodžiais tariant, – į sisteminę-monologinę paties autoriaus pasaulėžiūrą.

Monologiniame meniniame pasaulyje nėra svetimos minties, svetimos idėjos kaip vaizdavimo objekto. Visa, kas ideologiška, tokiame pasaulyje suskyla į dvi kategorijas. Vienos

mintys – teisingos, reikšmingos – linksta į autoriaus sąmonę, siekia susiformuoti į reikšminę pasaulėžiūros vienovę; tokios mintys ne vaizduojamos, jos teigiamos; tą jų teigimą objektyviai išreiškia ypatingas jų akcentas, ypatinga padėtis visame kūrinyje, pati žodinė ir stilistinė jų išraiškos forma ir daugybė kitų įvairiausių būdų pabrėžti mintį kaip reikšmingą, teigiamą mintį. Mes ją visada išgirsime kūrinio kontekste: teigiama mintis visada skamba kitaip negu neteigiama mintis. Kitos mintys ir idėjos – neteisingos ir nereikšmingos autoriaus požiūriu, netelpančios jo pasaulėžiūroje, – ne teigiamos, o arba polemiškai neigiamos, arba praranda savo tiesioginę reikšmę ir tampa paprastais charakteristikos elementais, veikėjo proto gestais arba pastovesnėmis jo proto savybėmis.

Monologiniame pasaulyje – *tertium non datur*: mintis arba teigiama, arba neigiama, kitaip ji paprasčiausiai liaujasi buvusi reikšminga. Tam, kad neteigiama mintis įeitų į meninę struktūrą, ji turi iš viso netekti savo reikšmingumo, tapti psichikos faktu. O polemiškai neigiamos mintys irgi nevaizduojamos, nes dėl neigimo, kokią formą jis beįgautų, yra negalimas tikras idėjos vaizdavimas. Paneigiama svetima mintis neatveria monologinio konteksto, priešingai, jis dar labiau užsidaro savo ribose. Paneigiama svetima mintis greta vienos sąmonės nepajėgia sukurti pilnateisės svetimos sąmonės, jeigu tas neigimas lieka tik teorinis kokios nors konkrečios minties neigimas.

Meninis idėjos vaizdavimas galimas tik ten, kur ji lieka kitoje teigimo ar neigimo pusėje, bet drauge ir nepažeminama iki paprasto psichinio pergyvenimo, neturinčio tiesioginio reikšmingumo. Monologiniame pasaulyje toks idėjos formulavimas negalimas: jis prieštarauja pagrindiniams to pasaulio principams. O tie pagrindiniai principai toli išeina už vien meninės kūrybos ribų; tai – visos naujųjų laikų ideologinės kultūros principai. Kokie gi jie?

Ryškiausiai ir teoriškai aiškiausiai ideologinio monologizmo principai išreikšti idealistinėje filosofijoje. Monistinis

principas, tai yra **būties** vienovės teigimas, idealizme virsta **sąmonės** vienovės principu.

Mums čia, aišku, svarbi ne filosofinė klausimo pusė, o tam tikra bendraideologinė ypatybė, kuri pasireiškė ir šiame idealistiniame pavirtime į sąmonės monologizmą. Bet ir ta bendraideologinė ypatybė mums rūpi tik jos tolimesnio meninio panaudojimo aspektu.

Sąmonės vienovė, pakeičianti būties vienovę, neišvengiamai virsta **vienos** sąmonės vienove, ir visai nesvarbu, kokią metafizinę formą ji įgauna: „sąmonės apskritai" („*Bewusstein überhaupt*"), „absoliutaus aš", „absoliučios dvasios", „normatyvinės sąmonės" ir kt. Greta tos vieningos ir neišvengiamai **vienos** sąmonės pasirodo besą daugybė žmonių empirinių sąmonių. Tas sąmonių daugumas „sąmonės apskritai" požiūriu atsitiktinis ir, taip sakant, bereikalingas. Visa, kas esminga, kas tikra jose, įeina į vieningą „sąmonės apskritai" kontekstą ir neturi individualumo. O tai, kas individualu, kas vieną sąmonę skiria nuo kitos bei nuo kitų sąmonių, pažintiniu požiūriu neesminga ir priklauso psichinės struktūros ir žmogaus kaip biologinės būtybės ribotumo sričiai. Tiesos požiūriu nėra individualių sąmonių. Vienintelis pažintinės individualizacijos principas, būdingas idealizmui, – **klaida**. Bet koks teisingas teiginys priskiriamas ne asmenybei, o tam tikram vieningam sisteminiam-monologiniam kontekstui. Tiktai klaida individualizuoja. Visa, kas teisinga, telpa vienoje sąmonėje, o jeigu netelpa, tai tik dėl tiesos atžvilgiu atsitiktinių ir šalutinių priežasčių. Idealiu atveju pažinimo pilnatvei visiškai pakanka vienos sąmonės ir vienų lūpų; nėra reikalo ir pagrindo daugybei sąmonių.

Reikia pažymėti, kad iš vieningos tiesos sąvokos dar toli gražu neišplaukia vienos ir vieningos sąmonės būtinumas. Visiškai galima prielaida pamąstant, kad vieninga tiesa reikalauja daugybės sąmonių, kad ji iš principo neišsitenka vienos sąmonės ribose, kad ji, taip sakant, iš prigimties **gausi įvykių** ir atsiranda įvairių sąmonių susikirtimo taške. Viskas priklauso nuo to, kaip suprasime tiesą ir jos santykį su sąmone.

Monologinė pažinimo ir tiesos suvokimo forma – tai tik viena iš galimų formų. Ši forma atsiranda tik ten, kur sąmonė iškeliama virš būties ir būties vienovė tampa sąmonės vienove.

Filosofinio monologizmo dirvoje negalima esminė sąmonių sąveika, todėl negalimas ir esminis dialogas. Iš esmės idealizmas pripažįsta tik vieną pažintinės sąveikos tarp sąmonių būdą: kai išmanantis ir žinantis tiesą moko tą, kuris nežino ir klysta, kitaip tariant, tai santykiai tarp mokytojo ir mokinio, taigi tik pedagoginis dialogas.[1]

Monologinis sąmonės suvokimas dominuoja ir kitose ideologinės kūrybos sferose. Visa, kas reikšminga ir vertinga, visur yra sutelkiama aplink vieną centrą – ruporą. Bet kokia ideologinė kūryba apmąstoma ir suvokiama kaip galima vienos sąmonės, vienos dvasios išraiška. Netgi ten, kur kalbama apie kolektyvą, apie kuriančių jėgų įvairovę, vienovė vis dėlto iliustruojama vienos sąmonės paveikslu: nacijos dvasia, liaudies dvasia, istorijos dvasia ir t.t. Visa, kas reikšminga, galima surinkti į vieną sąmonę ir pajungti vieningam akcentui, o tai, kas nepasiduoda tokiam sujungimui, yra atsitiktina ir nereikšminga. Monologiniam principui įsitvirtinti ir prasiskverbti į visas ideologinio gyvenimo sferas naujaisiais laikais padėjo europietiškasis racionalizmas su savo vieningo bei vienintelio proto kultu ir ypač Švietimo epocha, kada formavosi Europos grožinės prozos pagrindinės žanrinės formos. Visas Europos utopizmas irgi pagrįstas tuo monologiniu principu. Toks yra ir utopinis socializmas bei jo tikėjimas įsitikinimo visagalybe. Bet kokios prasminės vienovės atstovais visur tampa viena sąmonė ir vienas požiūris.

Tikėjimas, kad visose ideologinio gyvenimo sferose pakanka vienos sąmonės, nėra vieno ar kito mąstytojo sukurta teorija, ne, – tai svarbi struktūrinė naujųjų laikų ideologinės kūrybos

[1] Platono idealizmas nėra grynai monologinis. Grynu monologistu jis tampa tik neokantinėje interpretacijoje. Jo dialogas taip pat nėra pedagoginio tipo, nors monologizmas jame ir stiprus. Apie Platono dialogus kalbėsime vėliau, nagrinėdami žanro tradicijas Dostojevskio kūryboje (žr. ketvirtą skyrių).

ypatybė, apsprendžianti visas jos išorines ir vidines formas. Mus čia gali dominti tik tos ypatybės apraiškos literatūroje.

Paprastai idėja literatūroje formuluojama, kaip matėme, grynai monologiškai. Idėja arba teigiama, arba neigiama. Visos teigiamos idėjos susilieja į matančios ir vaizduojančios autoriaus sąmonės vienovę, neteigiamos – paskirstomos tarp veikėjų, bet jau ne kaip reikšmingos idėjos, o kaip socialiai tipiški arba individą charakterizuojantys minties pasireiškimai. Daugiausia žinantis, suprantantis, matantis yra vienas autorius. Tik jis – ideologas. Autoriaus idėjos yra pažymėtos jo individualumo. Taigi autoriaus **tiesioginis ir svarbus ideologinis reikšmingumas bei individualumas derinasi, nesilpnindami vienas kito**. Bet tik autoriaus. Veikėjų individualumas užmuša jų idėjų reikšmingumą arba, jei tų idėjų reikšmingumas išlieka, jos atskiriamos nuo veikėjo individualumo ir jungiamos su autoriaus individualumu. Todėl galimas tik **vienas kūrinio idėjinis akcentas;** antro akcento atsiradimas neišvengiamai suvokiamas kaip nevykęs prieštaravimas autoriaus pasaulėžiūroje.

Įteisinta ir pilnavertė autoriaus idėja monologinio tipo kūrinyje gali turėti trejopas funkcijas: pirma, ji yra **pačios pasaulėžvalgos ir pasaulio vaizdavimo principas**, medžiagos **pasirinkimo** ir jungimo principas, visų kūrinio elementų ideologinio **vienatoniškumo** principas; antra, idėja gali būti pateikta kaip daugiau ar mažiau ryški ar sąmoninga **išvada** iš to, kas pavaizduota; ir pagaliau trečia, autoriaus idėja gali įgauti tiesioginę išraišką **ideologinėje pagrindinio veikėjo pozicijoje**.

Idėja kaip vaizdavimo principas susilieja su forma. Ji sąlygoja visus formaliuosius akcentus, visus ideologinius vertinimus, kurie sudaro formaliąją meninio stiliaus vienovę ir vieningą kūrinio toną.

Giluminiai šios formą kuriančios ideologijos klodai, nulemiantys pagrindines kūrinio žanrines ypatybes, yra tradicinio pobūdžio, formuojasi ir plėtojasi per ištisus amžius. Tiems giluminiams formos klodams priskiriamas ir mūsų analizuotas meninis monologizmas.

7-797

Ideologija kaip išvada, kaip prasminis vaizdavimo rezultatas, kai yra remiamasi monologiniu principu, vaizduojamą pasaulį neišvengiamai paverčia bebalsiu **tos išvados objektu**. Pačios ideologinės išvados formos gali būti labai skirtingos. Priklausomai nuo jų keičiasi ir to, kas vaizduojama, organizavimas: tai, kas vaizduojama, gali būti paprasta idėjos iliustracija, paprastas pavyzdys arba ideologinio apibendrinimo medžiaga (eksperimentinis romanas), arba pagaliau tai gali būti sudėtingiau siejama su galutiniu rezultatu. Tada, kai vaizdavimas visiškai orientuotas į monologinę išvadą, parašomas idėjinis-filosofinis romanas (pavyzdžiui, Voltaire'o *Kandidas*) arba blogiausiu atveju tiesiog prastas tendencingas romanas. Bet jei ir nėra šios tiesmukos nuostatos, ideologinės išvados elementas vis dėlto ryškus bet kokiame vaizdavime, nors formaliosios tos išvados funkcijos kartais kuklios ar paslėptos. Ideologinės išvados akcentai neturi prieštarauti formą kuriantiems paties vaizdavimo akcentams. Jei tokio prieštaravimo esama, jis priimamas kaip trūkumas, nes monologiniame pasaulyje prieštaringi akcentai susiduria viename balse. Požiūrio vieningumas į viena turi sulydyti ir formaliausius stiliaus elementus, ir abstrakčiausias filosofines išvadas.

Vienoje plotmėje su formą kuriančia ideologija bei galutine ideologine išvada gali glūdėti ir prasminė veikėjo pozicija. Veikėjo požiūris iš objektinės sferos gali būti pastūmėtas į principo sferą. Tokiu atveju ideologiniai principai, kurie sudaro struktūros pagrindą, jau ne tik vaizduoja veikėją, nustatydami autoriaus požiūrį į jį, bet ir yra išreiškiami paties veikėjo, nustatydami jo paties požiūrį į pasaulį. Toks veikėjas formaliai labai skiriasi nuo įprasto tipo veikėjų. Nėra reikalo eiti už konkretaus kūrinio ribų ir ieškoti kitų dokumentų, patvirtinančių autoriaus ir veikėjo ideologijų sutapimą. Toks turiningas sutapimas, nustatytas nesiremiant kūriniu, pats savaime netgi nieko neįrodo. Autoriaus ideologinių vaizdavimo principų ir veikėjo ideologinės pozicijos vienovė privalo būti atskleista pačiame kūrinyje **kaip autoriaus vaizda-**

vimo ir veikėjo kalbų bei išgyvenimų vienaakcentiškumas, o ne kaip veikėjo minčių ir ideologinių autoriaus pažiūrų, išsakytų kitoje vietoje, turiningas sutapimas. Ir pats tokio veikėjo žodis bei jo išgyvenimai pateikti kitaip: jie nesudaiktinti, jie charakterizuoja tą objektą, į kurį nukreipti, o ne vien patį kalbantįjį. Tokio veikėjo žodis yra vienoje plotmėje su autoriaus žodžiu.

Distancijos tarp autoriaus ir veikėjo pozicijų nebuvimas pasireiškia ir daugeliu kitų formalių ypatybių. Veikėjas, pavyzdžiui, neuždarytas ir iš vidaus neužbaigtas kaip ir pats autorius, todėl visas ir netelpa į siužeto Prokrusto lovą; siužeto, kuris suvokiamas kaip vienas iš galimų ir drauge kaip atsitiktinis konkrečiam veikėjui. Toks neuždarytas veikėjas būdingas romantizmui, Byronui, Châteaubriand'ui, toks iš dalies Lermontovo Pečiorinas ir t.t.

Galų gale autoriaus idėjos gali būti sporadiškai išbarstytos po visą kūrinį. Jos gali pasirodyti autoriaus kalboje kaip atskiri pasakymai, sentencijos arba ištisi samprotavimai, gali būti įdedamos į vieno ar kito veikėjo lūpas kartais kaip dideli ir kompaktiški, tačiau su jo individualybe (pavyzdžiui, Turgenevo Potuginas) nesusiliejantys gabalai.

Visa ši ideologija, organizuota ir neorganizuota, pradedant formą kuriančiais principais, baigiant atsitiktinėmis ir lengvai pašalinamomis autoriaus sentencijomis, turi būti pajungta vienam akcentui, reikšti vieną ir vieningą požiūrį. Visa kita – to požiūrio objektas, medžiaga, kuri turi būti akcentuojama. Tik idėja, pakliuvusi į autoriaus požiūrio vėžes, gali išsaugoti savo reikšmę, nesugriaudama vienaakcentės kūrinio vienovės. Visos šios autoriaus idėjos, kokią funkciją jos beturėtų, **nevaizduojamos,** jos arba vaizduoja ir vadovauja vaizdavimui iš vidaus, arba lydi vaizdą kaip atskiriamas prasminis elementas. **Jos reiškiamos tiesiogiai, be distancijos.** Ir jų sukuriamo monologinio pasaulio ribose svetima idėja negali būti pavaizduota. Ji arba asimiliuojama, arba polemiškai neigiama, arba liaujasi buvusi idėja.

* * *

Dostojevskis mokėjo būtent **vaizduoti svetimą idėją**, išsaugodamas visą jos kaip idėjos reikšmingumą, bet drauge išlaikydamas ir distanciją, neteigdamas ir nesuliedamas jos su savo išreiškiama ideologija.

Idėja jo kūryboje tampa **meninio vaizdavimo objektu**, o pats Dostojevskis tapo didžiuoju **idėjos menininku**.

Būdinga, kad idėjos menininko paveikslas ryškėjo Dostojevskiui dar 1846–1847 metais, tai yra pačioje jo kūrybinio kelio pradžioje. Mes turime galvoje Ordynovą, *Šeimininkės* veikėją. Tai vienišas jaunas mokslininkas. Jis turi savo kūrybos sistemą, savo neįprastą požiūrį į mokslinę idėją:

Jis pats kūrė sau sistemą; ji smelkėsi į jį metų metais, o jo dvasioje jau pamažiukais iškildavo dar tamsus, neaiškus, bet kažkaip nuostabiai džiugus **naujoj, nuskaidrintoj formoj** įkūnytos **idėjos paveikslas**; ir ta forma prašėsi iš jo dvasios niokodama ją; jis dar nedrąsiai **jautė** jos originalumą, tiesą ir savitumą: kūryba jau veikė jo jėgas; ji formavosi ir tvirtėjo. (I, 425)

Ir toliau, jau apysakos gale:

Galbūt jam būtų išsikristalizavusi pilnutinė, originali, savita idėja. Galbūt jam buvo lemta tapti **menininku moksle.** (I, 498)

Dostojevskiui ir lemta buvo tapti tokiu idėjos menininku, bet ne moksle, o literatūroje.

Kokios gi sąlygos lemia meninio idėjos pavaizdavimo galimybę Dostojevskio kūryboje?

Pirmiausia priminsime, kad idėjos paveikslas neatskiriamas nuo žmogaus, turinčio tą idėją, paveikslo. Ne idėja pati savaime yra „Dostojevskio kūrinių veikėja“, kaip teigė Engelhardtas, o **idėjos žmogus**. Būtina dar kartą pabrėžti, kad Dostojevskio veikėjas – idėjos žmogus. Tai ne charakteris, ne temperamentas, ne socialinis ar psichologinis tipas: su tokiais suišorintais ir užbaigtais žmonių paveikslais **pilnavertės** idėjos paveikslas, aišku, negali derintis. Nevykęs būtų pats bandymas suderinti, pavyzdžiui, Raskolnikovo idėją, kurią mes suprantame ir **jaučiame** (Dostojevskio nuomone, idėją galima

ir reikia ne tik suprasti, bet ir „jausti"), su jo užbaigtu charakteriu arba jo kaip septintojo dešimtmečio raznočinco socialiniu tipiškumu: Raskolnikovo idėja tuoj pat prarastų savo kaip pilnavertės idėjos tiesioginį reikšmingumą ir pasitrauktų iš ginčo, kuriame ta idėja **gyvena**, be paliovos dialogiškai sąveikaudama su kitomis pilnavertėmis idėjomis – Sonios, Porfirijaus, Svidrigailovo ir kitų. Pilnavertės idėjos reiškėjas gali būti tik „žmogus žmoguje", apie kurį mes kalbėjome ankstesniame skyriuje, su jo laisvu neužbaigtumu ir neišspręstumu. Būtent į tą neužbaigtą vidinį Raskolnikovo asmenybės branduolį dialogiškai kreipiasi ir Sonia, ir Porfirijus, ir kiti. Į tą neužbaigtą Raskolnikovo asmenybės branduolį dialogiškai orientuotas ir pats autorius visa savo romano apie jį struktūra.

Taigi idėjos žmogus, kurio paveikslas derintųsi su pilnavertės idėjos paveikslu, gali būti tik neužbaigiamas ir neišsemiamas „žmogus žmoguje". Tokia yra pirma idėjos vaizdavimo Dostojevskio kūryboje sąlyga.

Bet ta sąlyga turi lyg ir grįžtamąją jėgą. Galime sakyti, kad Dostojevskio žmogus įveikia savo „daiktiškumą" ir darosi „žmogumi žmoguje" tik išeidamas į gryną ir neužbaigiamą idėjos sferą, tai yra tik tapęs nesavanaudišku idėjos žmogumi. Tokie ir yra visi pagrindiniai, tai yra didžiajame dialoge dalyvaujantys, Dostojevskio veikėjai.

Šiuo požiūriu visiems šiems veikėjams galima pritaikyti Ivano Karamazovo asmenybės apibūdinimą, kurį pateikė Zosima. Jis pateikė jį, aišku, savo bažnytine kalba, tai yra krikščioniškosios idėjos, kurioje jis, Zosima, gyvena, sferoje. Pacituosime atitinkamą ištrauką iš Dostojevskiui labai būdingo **nuoširdaus** vienuolio Zosimos ir Ivano Karamazovo dialogo.

– Nejaugi jūs išties esate įsitikinęs, jog kai išseks žmonių tikėjimas savo sielų nemirtingumu, tai mes susilauksime tokių padarinių? – staiga paklausė vienuolis Ivaną Fiodorovičių.

– Taip, aš tai teigiau. Nėra dorybės, jei nėra nemirtingumo.

– Palaimintas jūs, jei taip tikite, arba labai nelaimingas.

– Kodėl nelaimingas? – šyptelėjo Ivanas Fiodorovičius.

– Todėl, kad tikriausiai netikite nei savo sielos nemirtingumu, nei netgi tuo, ką parašėte apie cerkvę ir apie cerkvės reikalus.

– Galbūt jūs teisus... bet vis dėlto aš ir ne visai juokavau... – staiga prisipažino Ivanas Fiodorovičius, beje, ūmai paraudęs.

– Ne visai juokavote, tai tiesa. **Šita idėja dar neišspręsta jūsų širdyje ir ją kankina**. Bet ir kankinys kartais mėgsta smagintis savo neviltimi, irgi tartum iš nevilties. Kol kas iš nevilties jūs ir smaginatės – ir straipsniais žurnaluose, ir aukštuomenės ginčais, o pats netikite savo dialektika ir skaudama širdimi šaipotės iš jos... **Jūs šito klausimo dar neišsprendėte, ir čia jūsų didelė nelaimė, nes jį būtinai reikia išspręsti**...

– O gal aš jau išsprendžiau jį? Teigiamai išsprendžiau? – toliau keistai klausinėjo Ivanas Fiodorovičius, su kažkokia nepaaiškinama šypsena žiūrėdamas į vienuolį.

– Jeigu negali išspręsti teigiama prasme, tai niekad neišspręsi ir neigiama, pats žinote tą savo širdies savybę; dėl to jinai ir kankinasi. Bet dėkokite kūrėjui, kad davė jums **tauria širdį, galinčią dėl to kentėti, „siekti to, kas aukštybėse, rūpintis tuo, kas aukštybėse**, nes mūsų tėvynė danguje". Duok Dieve, kad jūsų širdies troškulys būtų nutildytas dar šioje žemėje, ir telaimina Dievas jūsų kelius! (IX, 91–92)

Analogiškai Ivaną apibūdina ir Alioša pokalbyje su Rakitinu, tik pasaulietiškesne kalba.

Et, Miša, jo (Ivano – *M. B.*) siela audringa. Protas jo pavergtas. **Jį kankina didi ir neišspręsta mintis. Jis iš tų, kuriems nereikia milijonų, bet reikia mintį išspręsti.** (IX, 105)

Visiems pagrindiniams Dostojevskio veikėjams lemta „siekti to, kas aukštybėse, rūpintis tuo, kas aukštybėse", kiekvienas iš jų turi „didžią ir neišspręstą mintį", visiems jiems pirmiausia „reikia mintį išspręsti". Ir būtent tasai minties (idėjos) išsprendimas ir yra visas tikrasis jų gyvenimas ir jų pačių neužbaigtumas. Jeigu atskirsime nuo jų idėją, kuria jie gyvena, tai jų paveikslas bus visiškai sugriautas. Kitaip sakant, veikėjo paveikslas glaudžiai susijęs su idėjos paveikslu ir nuo jo neatskiriamas. Mes **matome** veikėją idėjoje ir per idėją, o idėją **matome** jame ir per jį.

Visi pagrindiniai Dostojevskio veikėjai kaip idėjos žmonės yra absoliučiai nesavanaudiški, nes idėja išties užvaldžiusi giluminį jų asmenybės branduolį. Tas nesavanaudiškumas – tai ne jų objektinio charakterio bruožas ir ne išorinis jų poelgių apibūdinimas, – nesavanaudiškumas išreiškia tikrąjį jų

gyvenimą idėjos sferoje (jiems „nereikia milijonų, o reikia mintį išspręsti"); idėjiškumas ir nesavanaudiškumas yra lyg ir sinonimai. Šia prasme visiškai nesavanaudiškas ir Raskolnikovas, užmušęs ir apiplėšęs senę palūkininkę, ir prostitutė Sonia, ir nužudant tėvą dalyvavęs Ivanas; visiškai nesavanaudiška ir „paauglio" **idėja** – tapti Rothschildu. Kartojame dar sykį: kalbama ne apie įprastą charakterio ir žmogaus poelgių įvertinimą, o apie tikro giluminės jo asmenybės ryšio su idėja rodiklį.

Antra idėjos paveikslo sukūrimo Dostojevskio romanuose sąlyga – jo gilus žmogaus minties dialogiškumo, dialogiškos idėjos prigimties suvokimas. Dostojevskis sugebėjo atskleisti, pamatyti ir parodyti tikrą idėjos gyvenimo sferą. Idėja **gyvena ne izoliuotoje** individualioje žmogaus sąmonėje, – pasilikusi vien joje ji išsigimsta ir miršta. Idėja pradeda gyventi, tai yra formuotis, rutuliotis, rasti ir atnaujinti savo žodinę išraišką, kurti naujas idėjas, tik įsijungdama į esminius dialoginius santykius su kitomis **svetimomis** idėjomis. Žmogaus mintis tampa tikra mintimi, tai yra idėja, tik tada, kai yra gyvas kontaktas su kita svetima mintimi, įkūnyta svetimame balse, tai yra svetimoje, žodžiais išreikštoje sąmonėje. Šito žodžių-sąmonių kontakto taške ir gimsta bei gyvena idėja.

Idėja – kaip ją **suprato** menininkas Dostojevskis – tai ne individualus psichologinis ir subjektyvus darinys, turintis „pastovią buvimo vietą" žmogaus galvoje; ne, idėja interindividuali ir intersubjektyvi, jos buvimo sfera ne individuali sąmonė, o dialogiškas bendravimas **tarp** sąmonių. Idėja – tai **gyvas įvykis**, vykstantis dviejų ar kelių sąmonių dialoginio susitikimo taške. Idėja šiuo požiūriu panaši į **žodį**, idėja ir žodis dialektiškai vieningi. Kaip ir žodis idėja nori būti išgirsta, suprasta, „atliepta" kitų balsų iš kitų pozicijų. Kaip ir žodis idėja iš prigimties dialogiška, o monologas yra tik sąlygiška kompozicinė jos išraiškos forma, susiklosčiusi ideologinio naujųjų laikų monologizmo, kurį mes anksčiau apibūdinome, dirvoje.

Būtent kaip tokį gyvą įvykį, vykstantį tarp sąmonių-balsų, **idėją** matė ir meniškai vaizdavo Dostojevskis. Šitas meninis idėjos, sąmonės ir kiekvieno sąmonės nušviečiamo (ir drauge nors šiek tiek su idėja susijusio) žmogaus gyvenimo dialoginės prigimties atskleidimas ir padarė jį žymiu idėjos menininku.

Dostojevskis niekada monologine forma nedėsto išbaigtų idėjų, bet jis nerodo ir **psichologinio** jų formavimosi **vienoje** individualioje sąmonėje. Ir vienu, ir kitu atveju idėjos nebebūtų gyvi paveikslai.

Priminsime, pavyzdžiui, pirmąjį Raskolnikovo vidinį monologą, kurio ištraukas citavome ankstesniame skyriuje. Čia nėra jokio psichologinio idėjos formavimosi **vienoje** uždaroje sąmonėje. Priešingai, vienišo Raskolnikovo sąmonė tampa svetimų balsų kovos arena; netolimų dienų įvykiai (motinos laiškas, susitikimas su Marmeladovu), atsispindėję jo sąmonėje, įgauna joje įtempčiausią dialogo su nedalyvaujančiais pašnekovais (su seseria, su motina, su Sonia ir kitais) formą, ir tame dialoge jis ir stengiasi savo „mintį išspręsti".

Raskolnikovas dar prieš prasidedant romano veiksmui išspausdino laikraštyje straipsnį, išdėstydamas teorinius savo idėjos pagrindus. Dostojevskis niekur šio straipsnio minčių nepateikia monologine forma. Pirmą kartą susipažįstame su jo turiniu, taigi ir su pagrindine Raskolnikovo idėja įtemptame ir Raskolnikovui kraupiame jo dialoge su Porfirijumi (dialoge taip pat dalyvauja Razumichinas ir Zametovas). Iš pradžių straipsnį išdėsto Porfirijus, ir išdėsto tyčia utriruodamas ir provokuodamas. Šitą iš vidaus dialogizuotą dėstymą visą laiką pertraukinėja klausimai Raskolnikovui ir jo replikos. Paskui savo straipsnį išdėsto pats Raskolnikovas, kurį visą laiką pertraukinėja provokuojantys Porfirijaus klausimai ir pastabos. Ir pats Raskolnikovo dėstymas persmelktas vidinės polemikos su Porfirijaus ir į jį panašių požiūriu. Replikuoja ir Razumichinas. Galų gale Raskolnikovo idėja pasirodo mums interindividualioje įtemptos kelių individualių

sąmonių kovos zonoje, o teorinė idėjos pusė neatsiejamai derinasi su svarbiausiomis dialogo dalyvių pozicijomis gyvenime.

Raskolnikovo idėja šiame dialoge atskleidžia įvairias savo briaunas, atspalvius, galimybes, įsitraukia į įvairius santykius su kitomis pozicijomis gyvenime. Prarasdama savo monologinį abstraktų teorinį užbaigtumą, kurio užtenka **vienai** sąmonei, idėja įgauna prieštaringo sudėtingumo ir gyvo daugiaplaniškumo kaip stipri idėja, gimstanti, gyvenanti ir veikianti didžiajame epochos dialoge, susišaukiančiame su kitų epochų idėjomis. Prieš mus iškyla **idėjos paveikslas**.

Ta pati Raskolnikovo idėja vėl pasirodo jo ne mažiau įtemptuose dialoguose su Sonia; čia ji skamba jau kita tonacija, įsijungia į dialoginį kontaktą su kita labai stipria ir vientisa Sonios gyvenimo pozicija ir todėl atveria naujas savo briaunas ir galimybes. Po to mes girdime tą idėją dialogiškai dėstomą Svidrigailovo jo dialoge su Dunia. Bet čia Svidrigailovo, vieno iš parodijinių Raskolnikovo antrininkų, balse ji skamba jau visai kitaip ir atsisuka į mus kita savo puse. Galų gale visame romane Raskolnikovo idėja susiliečia su įvairiais gyvenimo reiškiniais, yra jų išbandoma, patikrinama, patvirtinama arba paneigiama. Apie tai mes jau kalbėjome ankstesniame skyriuje.

Priminsime dar Ivano Karamazovo idėją apie tai, kad „viskas leista", jei nėra sielos nemirtingumo. Kokį įtemptą dialogišką gyvenimą gyvena ta idėja visame romane *Broliai Karamazovai*, kokiais skirtingais balsais ji pateikiama, į kokius netikėtus dialoginius kontaktus įsitraukia!

Ant tų abiejų idėjų (Raskolnikovo ir Ivano Karamazovo) krinta kitų idėjų atspindžiai, panašiai kaip tapyboje koks nors tonas dėl kitų jame atsišviečiančių tonų praranda savo abstraktų švarumą, bet pasidaro tikrai tapybiškas. Išimkime tas idėjas iš dialogiškos jų gyvenimo sferos ir suteikime joms monologiškai užbaigtą teorinę formą ir pamatysime, kokios tai bus silpnos ir lengvai paneigiamos ideologinės konstrukcijos!

* * *

Kaip menininkas Dostojevskis nekūrė savo idėjų taip, kaip jas kuria filosofai arba mokslininkai, – jis kūrė gyvus idėjų – surastų, išgirstų, kartais jo įspėtų **pačioje tikrovėje**, tai yra idėjų, kurios jau gyvena arba ateina į gyvenimą kaip stiprios idėjos, – paveikslus. Dostojevskis turėjo genialų talentą girdėti savo epochos dialogą arba, tiksliau, girdėti savo epochą kaip didžiulį dialogą, užčiuopti joje ne tik paskirus balsus, bet visų pirma **dialogiškus santykius** tarp balsų, dialogišką jų **sąveiką**. Jis girdėjo ir viešpataujančius, pripažintus, garsius epochos balsus, tai yra viešpataujančias pagrindines idėjas (oficialias ir neoficialias), ir dar silpnus balsus, iki galo neatsiskleidusias idėjas ir slaptas idėjas, kurių niekas, išskyrus jį, dar neišgirdo, taip pat dar tik pradedančias bręsti idėjas, būsimųjų pasaulėžiūrų embrionus. „Visa tikrovė, – rašė pats Dostojevskis, – nesibaigia tuo, kas gyvena, nes didelė jos dalis slypi joje kaip dar **paslėptas, neišsakytas Žodis.**"[2]

Savo laiko dialoge Dostojevskis girdėjo ir praeities, ir artimiausių (ketvirtojo – penktojo dešimtmečio), ir tolimesnių balsų-idėjų rezonansus. Jis, kaip minėjome, stengėsi išgirsti ir ateities balsus-idėjas, stengėsi jas įspėti, taip sakant, pagal vietą, kuri joms paruošta dabarties dialoge, panašiai kaip galima įspėti būsimą, dar nepasakytą repliką jau vykstančiame dialoge. Taigi dabartyje susitiko ir ginčijasi praeitis, dabartis ir ateitis.

Kartojame: Dostojevskis niekada nekūrė savo idėjų paveikslų iš nieko, niekada „neišgalvodavo", kaip menininkas neišgalvoja ir žmonių, kuriuos vaizduoja, – jis mokėjo jas

[2] *Записные тетради Ф.М. Достоевского,* Москва–Ленинград: Academia, 1935, с. 179. Labai gerai apie tą patį, remdamasis paties Dostojevskio žodžiais, sako Grosmanas: „Menininkas ‚girdi, nujaučia, netgi mato', kad ‚atsiranda ir ateina nauji elementai, trokštantys naujo žodžio', – gerokai vėliau rašė Dostojevskis; būtent juos reikia užčiuopti ir išreikšti" (Л.П. Гроссман, «Достоевский – художник», in *Творчество Ф.М. Достоевского,* Москва: Издательство Академии наук СССР, 1959, с. 366).

išgirsti arba atspėti savo meto tikrovėje. Todėl galima surasti ir nurodyti aiškius Dostojevskio idėjų paveikslų, kaip ir jo veikėjų paveikslų, **prototipus**. Pavyzdžiui, Raskolnikovo idėjų prototipai buvo Maxo Stirnerio idėjos, kurias jis išdėstė traktate *Vienintelis ir jo nuosavybė*, ir Napoleono III idėjos, išplėtotos jo knygoje *Julijaus Cezario istorija*[3]; vienu iš Piotro Verchovenskio idėjų prototipų buvo *Revoliucionieriaus katekizmas*[4]; Versilovo (*Paauglys*) idėjų prototipai buvo Čaadajevo ir Gerceno[5] idėjos. Dostojevskio idėjų paveikslų prototipai toli gražu dar ne visada atskleisti ir nurodyti. Pabrėžiame, kad čia turimi galvoje ne Dostojevskio „šaltiniai" (čia šis terminas netiktų), o būtent idėjų paveikslų **prototipai**.

Dostojevskis anaiptol nekopijavo ir neperpasakojo tų prototipų, o laisvai ir kūrybiškai perdirbdavo juos į gyvus meninius idėjų paveikslus, visai taip, kaip elgiasi tapytojas su savo žmonių prototipais. Jis pirmiausia sugriaudavo uždarą monologinę idėjų prototipų formą ir įjungdavo jas į didįjį savo romanų dialogą, kur jos ir pradėdavo gyventi savo naują, gausų įvykių meninį gyvenimą.

Kaip menininkas Dostojevskis vienos ar kitos idėjos paveikslu atskleisdavo ne tik jos istorijoje užfiksuotus bruožus, būdingus prototipui (pavyzdžiui, Napoleono III *Julijaus Cezario istorijoje*), bet ir jos **galimybes**, o tos galimybės meniniam paveikslui ir yra svarbiausios. Kaip menininkas Dostojevskis dažnai atspėdavo, kaip tam tikromis, pasikeitusiomis sąlygomis vystysis ir veiks konkreti idėja, kokiomis netikėtomis kryptimis gali vykti tolimesnė jos raida ir transformacija. Kad tai pasiektų, Dostojevskis idėją įkurdindavo ant dialogiškai susikirtusių sąmonių slenksčio. Jis suartindavo tokias idėjas

[3] Ši knyga, išėjusi tuo metu, kai Dostojevskis rašė *Nusikaltimą ir bausmę*, Rusijoje sukėlė didelį rezonansą. Žr. apie tai Ф.И. Евнин, «Роман *Преступление и наказание*», in *Творчество Ф.М. Достоевского*, с. 153–157.

[4] Apie tai žr. Ф.И. Евнин, "Роман *Бесы*", in *Творчество Ф.М. Достоевского*, с. 228–229.

[5] Apie tai žr. А.С. Долинин, *В творческой лаборатории Достоевского*, Москва: Советский писатель, 1947.

ir pasaulėžiūras, kurios pačioje tikrovėje buvo labai tolimos ir viena kitos negirdėdavo, ir vertė jas ginčytis. Tas viena nuo kitos tolimas idėjas jis lyg ir pratęsdavo punktyru iki dialogiško jų susikirtimo taško. Taigi jis iš anksto numatydavo būsimus dialogiškus šiuo metu dar tolimų idėjų susitikimus. Jis numatė naujus idėjų derinius, naujų balsų-idėjų atsiradimą ir visų balsų-idėjų išsidėstymo pasauliniame dialoge pasikeitimus. Kaip tik todėl šitas rusų ir pasaulinis dialogas, skambantis Dostojevskio kūriniuose, jo jau gyvenantys ir dar tik gimstantys balsai-idėjos, nebaigti ir turintys daug naujų galimybių, iki šiol į savo kilnų ir tragišką žaidimą įtraukia Dostojevskio skaitytojų protus ir balsus.

Taigi Dostojevskio romanuose panaudoti idėjos-prototipai, neprarasdami prasminio pilnareikšmiškumo, keičia savo būties formą: jie tampa perdėm dialogizuotais, monologiškai neužbaigtais idėjų paveikslais, tai yra jie pereina į sau naują **meninės** būties sferą.

Dostojevskis buvo ne tik menininkas, rašęs romanus ir apysakas, bet ir publicistas, mąstytojas, spausdinęs atitinkamus straipsnius periodiniuose leidiniuose *Vremia, Epocha, Graždanin, Dnevnik pisatelia*. Tuose straipsniuose jis išsakydavo tam tikras filosofines, religijos filosofijos, socialines, politines ir kitokias idėjas. Išsakydavo jis jas čia (tai yra straipsniuose) kaip **savo įteisintas idėjas sisteminе-monologine** arba retorine-monologine (**tiesiog publicistine**) forma. Tas pačias idėjas jis kartais išsakydavo ir laiškuose įvairiems adresatams. Čia – straipsniuose ir laiškuose – tai, aišku, ne idėjų paveikslai, o tiesiogiai išreikštos monologiškai įtvirtintos idėjos.

Bet tas pačias „Dostojevskio idėjas" sutinkame ir jo romanuose. Kaipgi mes turime jas traktuoti čia, tai yra meniniame jo kūrybos kontekste?

Visiškai taip pat, kaip Napoleono III idėjas *Nusikaltime ir bausmėj*, su kuriomis Dostojevskis kaip mąstytojas visiškai nesutiko, arba Čaadajevo ir Gerceno idėjas *Paauglyje*, su kuriomis Dostojevskis kaip mąstytojas iš dalies sutiko, tai yra

mes turime traktuoti paties Dostojevskio idėjas kaip kai kurių idėjų jo romanuose paveikslų (Sonios, Myškino, Aliošos Karamazovo, Zosimos idėjų paveikslų) **idėjas-prototipus**.

Iš tiesų Dostojevskio kaip mąstytojo idėjos, įeidamos į jo polifoninį romaną, keičia pačią savo būties formą, pavirsta meniniais idėjų paveikslais: jos jungiasi į neišardomą vienovę su žmonių (Sonios, Myškino, Zosimos) paveikslais, išsivaduoja iš savo monologiško uždarumo ir užbaigtumo, iki galo dialogizuojasi ir įsitraukia į didįjį romano dialogą **absoliučiai lygiomis teisėmis** su kitais idėjų (Raskolnikovo, Ivano Karamazovo ir kitų idėjų) paveikslais. Jokiu būdu negalima primesti joms užbaigiančios funkcijos, kurią turi autoriaus idėjos monologiniame romane. Jos čia, būdamos lygiateisėmis didžiojo dialogo dalyvėmis, tos funkcijos visiškai neatlieka. Jeigu tam tikras Dostojevskio kaip publicisto šališkumas kai kurių idėjų ir paveikslų atžvilgiu kartais ir pasireiškia jo romanuose, tai jis pastebimas tik paviršutiniškuose dalykuose (pavyzdžiui, sąlygiškai monologiškas *Nusikaltimo ir bausmės* epilogas) ir yra nepajėgus sugriauti galingos polifoninio romano meninės logikos. Dostojevskis menininkas visada nugali Dostojevskį publicistą.

Taigi paties Dostojevskio idėjos, išsakytos monologine forma negrožinėje jo kūryboje (straipsniuose, laiškuose, pokalbiuose), yra tik kai kurių idėjų paveikslų jo romanuose prototipai. Todėl visiškai neleistina tikrą polifoninės meninės Dostojevskio minties analizę pakeisti tų monologiškų idėjų-prototipų kritika. Polifoniniame Dostojevskio pasaulyje svarbu atskleisti idėjų **funkciją**, o ne vien jų **monologišką substanciją**.

* * *

Kad teisingai suprastume idėjos vaizdavimą Dostojevskio kūryboje, būtina atsižvelgti į dar vieną jo formą kuriančios ideologijos ypatybę. Turime galvoje visų pirma tą Dostojevskio

ideologiją, kuri buvo jo pasaulėžvalgos ir pasaulio vaizdavimo principas, būtent formą kuriančią ideologiją, nes nuo jos galiausiai priklauso ir abstrakčių idėjų bei minčių funkcijos kūrinyje.

Dostojevskio formą kuriančioje ideologijoje nebuvo kaip tik tų dviejų pagrindinių elementų, kurie palaiko bet kokią ideologiją: **atskiros minties** ir konkrečios vieningos minčių **sistemos.** Remdamiesi įprastiniu ideologiniu požiūriu, matome paskiras mintis, teiginius, tezes, kurie patys savaime gali būti teisingi arba neteisingi, priklausomai nuo savo santykio su objektu ir nepriklausomai nuo to, kas juos išsako, kieno jie yra. Tos „niekieno" konkrečiai teisingos mintys jungiasi į irgi konkrečią sisteminę vienovę. Sisteminėje vienovėje mintis susiliečia su mintimi ir jungiasi su ja konkrečiu pagrindu. Mintis siekia sistemos kaip svarbiausios vienovės, sistema susideda iš atskirų minčių kaip iš elementų.

Šia prasme nei atskiros minties, nei sisteminės vienovės Dostojevskio ideologijoje nėra. Mažiausias nedalomas vienetas jam buvo ne atskira konkreti ir ribota mintis, teiginys, tezė, o vientisas požiūris, vientisa asmenybės pozicija. Kiekvienoje mintyje asmenybė atsiskleidžia lyg ir visa. Todėl minčių derinimas – tai vientisų pozicijų, asmenybių derinimas.

Dostojevskis, paradoksaliai kalbant, mąstė ne mintimis, o požiūriais, sąmonėmis, balsais. Kiekvieną mintį jis stengėsi suvokti ir suformuluoti taip, kad joje būtų išreikštas ir suskambėtų visas žmogus, drauge glausta forma – ir visa jo pasaulėžiūra nuo alfa iki omega. Tik tokią mintį, suimančią į save vientisą dvasinę nuostatą, Dostojevskis darė savo meninės pasaulėžiūros elementu; jinai buvo jam nedalomas vienetas; iš tokių vienetų dėstėsi jau ne konkrečiai sujungta sistema, o konkretus organizuotų žmogiškų nuostatų ir balsų įvykis. Dvi mintys Dostojevskio kūryboje – jau du žmonės, nes niekieno minčių nėra, o kiekviena mintis atstovauja žmogui kaip visumai.

Tas Dostojevskio siekimas kiekvieną mintį suvokti kaip vieningą asmeninę poziciją, mąstyti balsais aiškiai pasireiškia

netgi jo publicistinių straipsnių kompozicijos struktūroje. Jo maniera plėtoti mintį visur vienoda: jis plėtoja ją dialogiškai, bet ne sausame logiškame dialoge, o gretindamas vientisus labai individualizuotus balsus. Netgi savo poleminiuose straipsniuose jis iš esmės ne įtikinėja, o organizuoja balsus, derina prasmines nuostatas dažniausiai tam tikro įsivaizduojamo dialogo forma.

Štai tipiška jo publicistinio straipsnio struktūra.

Straipsnyje „Trečiadienis" Dostojevskis iš pradžių klausimų ir prielaidų forma išsako keletą samprotavimų apie prisiekusiųjų teisėjų psichologines būsenas bei nuostatas, kaip ir visada pertraukdamas ir iliustruodamas savo mintis žmonių balsais ir pusbalsiais, pavyzdžiui:

Atrodo, vienas bendras visų prisiekusiųjų teisėjų visame pasaulyje, o mūsiškių ypač, pojūtis (be kitų, žinoma) yra valdžios arba, tiksliau sakant, savivalės pojūtis. Pojūtis kartais, kai ima viršų, bjaurus... Man fantazijose vaidenasi posėdžiai, kuriuose beveik ištisai posėdžiaus, pavyzdžiui, valstiečiai, vakarykščiai baudžiauninkai. Prokuroras, advokatai kreipsis į juos pataikaudami ir žvilgčiodami, o mūsų mužikėliai sėdės ir patys sau kalbės: „Va kaip dabar, panorėsiu, vadinasi, išteisinsiu, nepanorėsiu – į patį Sibirą..."

„Paprasčiausiai gaila žudyti svetimą likimą, šiaip ar taip, žmonės. Rusų liaudis gailestinga", nusprendžia kai kurie, kaip tekdavo išgirsti...

Toliau Dostojevskis pereina tiesiai prie savo temos orkestruotės, naudodamasis įsivaizduojamu dialogu:

– Netgi jei ir tartume, – girdisi man balsas, – kad jūsų tvirti pagrindai (kitaip sakant, krikščioniški) vis tie patys ir kad iš tiesų reikia būti pirmiausia piliečiu, na, ir laikyti vėliavą ir kt., kaip jūs prišnekėjote, – net jei ir tartume tai kol kas be ginčo, pagalvokite, iš kur pas mus atsiras piliečių? Tik pamanykit, kas buvo vakar! Juk piliečių teisės (ir dar kokios!) ant jo kaip iš dangaus nukrito. Jos juk prislėgė jį, jos juk kol kas jam tik našta, našta!

– Aišku, yra tiesos jūsų pastebėjime, – atsakau aš balsui, kiek nukabinęs nosį, bet juk vis dėlto rusų liaudis...

– Rusų liaudis? Palaukit, – girdžiu aš kitą balsą, – štai sako, kad dovanos iš dangaus nukrito ir ją prislėgė. Bet juk ji galbūt jaučia ne tik šitokią valdžią gavus kaip dovaną, bet jaučia dar ir tai, kad visa gavo veltui, t.y. kad kol kas ji neverta tų dovanų...

(Toliau plėtojamas šis požiūris)

„Tai iš dalies slavofiliškas balsas, – svarstau aš pats sau. – Mintis iš tiesų paguodžianti, o spėjimas apie liaudies paklusnumą prieš valdžią, gautą veltui ir dovanotą kol kas ‚nevertai', jau, aišku, geriau už spėjimą apie norą ‚paerzinti prokurorą'..."

(Atsakymo plėtojimas)

– Bet jūs, tačiau, – vėl girdžiu kažkieno kandų balsą, – jūs, atrodo, liaudžiai naujausią aplinkos filosofiją peršate, antraip iš kur ji ją būtų ištraukus? Juk dvylika prisiekusiųjų kartais – visi iš mužikų, ir kiekvienam jų mirtina nuodėmė pasninko metu nepasninkauti... Jūs jau geriau apkaltintumėt juos socialinėmis tendencijomis.

„Žinoma, žinoma, kas jiems, tai yra visiškai visiems, ta ‚aplinka', – susimąstau aš, – bet juk idėjos vis dėlto ore tvyro, idėjoje yra kažkas persmelkiančio..."

– Kurgi ne! – kvatojasi balsas.

– O kas, jeigu mūsų liaudis ypač linkusi į mokymą apie aplinką, netgi iš prigimties, iš savo, tarkim, slaviškumo? O kas jeigu ji ir yra geriausia Europoje terpė kai kuriems propaguotojams?

Kandus balsas kvatojasi dar garsiau, bet kažkaip dirbtinai.[6]

Tolesnė temos raida grindžiama pusbalsiais ir konkrečių gyvenimiškų buitinių scenų bei teiginių, – siekiančių galų gale charakterizuoti kokią nors žmogaus nuostatą: nusikaltėlio, advokato, prisiekusiojo ir pan., – medžiaga.

Tokia yra daugumos Dostojevskio straipsnių struktūra. Visur jo mintis skverbiasi pro balsų, pusbalsių, svetimų žodžių, svetimų gestų labirintą. Jis niekur neįrodinėja savo teiginių, remdamasis kitų abstrakčių teiginių medžiaga, nederina minčių dalykiniu principu, bet derina nuostatas ir tarp jų kuria savo nuostatą.

Aišku, publicistiniuose straipsniuose ta formą kurianti Dostojevskio ideologijos ypatybė negali pakankamai stipriai pasireikšti. Čia ji – paprasčiausia dėstymo forma. Mąstymo monologizmas čia, aišku, nėra įveikiamas. Publicistikoje tam sąlygos mažiausiai palankios. Bet, nepaisant to, Dostojevskis ir čia nemoka ir nenori minties atskirti nuo žmogaus, nuo jo lūpų, kad susietų ją su kita mintimi grynai daiktiškoje beasmenėje

[6] Ф.М. Достоевский, *Полное собрание художественных произведений*, под ред. Б. Томашевского и Халабаева, т. XI. Москва–Ленинград: Госиздат, 1929, с. 11–15.

plotmėje. Įprastinė ideologinė nuostata mintyje įžvelgia jos konkrečią prasmę, jos konkrečias „viršūnėles", o Dostojevskis visų pirma mato jos „šakneles" žmoguje; jam mintis atrodo dvipusė; ir šitos dvi pusės, Dostojevskio nuomone, netgi abstrakčioje plotmėje neatskiriamos viena nuo kitos. Visa jo medžiaga skleidžiasi prieš mus kaip keletas žmonių nuostatų. Jis eina ne nuo minties prie minties, bet nuo nuostatos prie nuostatos. Mąstyti jam reiškia klausti ir klausyti, bandyti nuostatas, vienas derinti, kitas demaskuoti. Reikia pabrėžti, kad Dostojevskio pasaulyje ir **sutarimas** išsaugo savo **dialogišką** pobūdį, tai yra niekada nesukelia balsų ir tiesų **susiliejimo** į vieningą **beasmenę** tiesą, kaip tai atsitinka monologiškame pasaulyje.

Būdinga, kad Dostojevskio kūriniuose visiškai nėra tokių **atskirų** sentencijų tipo minčių, teiginių ir formuluočių, pasakymų, aforizmų ir pan., kurie, išskirti iš konteksto ir atskirti nuo balso, beasmene forma išsaugotų savo prasminę reikšmę. Bet kiek tokių paskirų teisingų minčių galima išskirti (ir paprastai išskiriama) iš Levo Tolstojaus, Turgenevo, Balzaco ir kitų romanų: jos čia yra išbarstytos ir personažų, ir autoriaus kalbose; atskirtos nuo balso jos išsaugo visą savo beasmenio aforistiškumo pilnatvę.

Klasicizmo ir Švietimo epochos literatūroje buvo susiformavęs ypatingas aforistinio mąstymo tipas, tai yra mąstymo atskiromis sklandžiomis ir savarankiškomis mintimis, iš prigimties nepriklausomomis nuo konteksto. Kitą aforistinio mąstymo tipą ištobulino romantikai.

Dostojevskiui tie mąstymo tipai buvo ypač svetimi ir priešiški. Jo formą kurianti pasaulėžiūra nepripažįsta **beasmenės teisybės**, ir jo kūriniuose neišskirsi beasmenių tiesų. Juose yra tik vientisi ir nedalomi balsai-idėjos, balsai-požiūriai, bet jų negalima išskirti iš dialoginio kūrinio audinio, neiškreipiant jų prigimties.

Tiesa, Dostojevskio kūryboje yra personažų – epigoniško aukštosios visuomenės mąstymo, tiksliau, aforistinių plepalų

atstovų. Jie, kaip, pavyzdžiui, senasis kunigaikštis Sokolskis (*Paauglys*), pažeria daugybę vulgarių sąmojų ir aforizmų. Jiems priklauso ir Versilovas, bet tik iš dalies, tik periferinė jo asmenybės pusė. Tie aukštosios visuomenės aforizmai, aišku, yra objektiniai. Bet esama Dostojevskio kūryboje ir ypatingo tipo veikėjo. Tai Stepanas Trofimovičius Verchovenskis. Jis yra aukštesnių aforistinio mąstymo krypčių – švietėjiškos ir romantinės – epigonas. Jis žarsto paskiras „tiesas" būtent todėl, kad neturi „viešpataujančios idėjos", nulemiančios jo asmenybės esmę, neturi savo teisybės, o tik atskiras beasmenes tiesas, kurios tuo pat metu liaujasi buvusios iki galo teisingos. Priešmirtinėmis valandomis jis pats apibūdina savo požiūrį į teisybę:

Mano drauge, aš visą savo gyvenimą melavau. Netgi tada, kai sakiau tiesą. Aš niekada nekalbėjau, kad atskleisčiau teisybę, o tik kad atskleisčiau save. Aš tai ir anksčiau žinojau, bet tik dabar matau... (VII, 678)

Visi Stepano Trofimovičiaus aforizmai nėra pilnareikšmiai be konteksto, jie daugiau ar mažiau objektiniai ir pažymėti autoriaus ironijos ženklu (tai yra dvibalsiai).

Kompoziciškai išreikštuose Dostojevskio veikėjų dialoguose irgi nėra paskirų minčių ir teiginių. Jie visada ginčijasi ne dėl **atskirų punktų**, o dėl **vientisų požiūrių**, sutalpindami visą save ir savo idėją net į pačią trumpiausią repliką. Jie beveik niekada neskirsto ir neanalizuoja savo vientisos idėjinės pozicijos.

Romano didžiojo dialogo visumoje atskiri balsai ir jų pasauliai priešpriešinami irgi kaip neskaidomos visumos, o ne dalimis, ne punktais ir atskirais teiginiais.

Viename savo laiškų Pobedonoscevui, kalbėdamas apie *Brolius Karamazovus*, Dostojevskis labai gerai charakterizuoja savo vientisų dialogiškų priešstatų metodą:

Nes kaip atsakymą į visą tą *neigiamą pusę* aš ir parašiau tą 6-tą knygą *Rusų vienuolis*, kuri pasirodys 31 rugpjūčio. Todėl šia prasme ir drebu dėl jos: ar bus ji *pakankamas* atsakymas. Juolab kad **atsakymas juk netiesioginis, ne į anksčiau išreikštus** (Didžiajame Inkvizitoriuje ir

anksčiau) **teiginius punktais**, o tik šalutinis. Čia iškyla kažkas tiesiog (ir atvirkščiai) priešingo anksčiau išreikštai pasaulėžiūrai, – bet ir vėl iškyla **ne punktais**, o, taip sakant, kaip **meninis paveikslas.** (*Laiškai*, t. IV, p. 109)

* * *

Mūsų išnagrinėtos formą kuriančios Dostojevskio ideologijos ypatybės nulemia visas jo polifoninės kūrybos puses.

Dėl tokio ideologinio požiūrio prieš Dostojevskį iškyla ne objektų pasaulis, jo monologinės minties nušviestas ir sutvarkytas, bet viena kitą nušviečiančių sąmonių pasaulis, besijungiančių žmogiškų prasminių nuostatų pasaulis. Tarp jų jis ieško svarbiausios, autoritetingiausios nuostatos ir suvokia ją ne kaip savo tikrą mintį, bet kaip kitą tikrą žmogų bei jo žodį. Idealaus žmogaus paveiksle arba Kristaus paveiksle jis regi ideologinių ieškojimų sprendimą. Tas paveikslas arba svarbiausias balsas turi vainikuoti balsų pasaulį, organizuoti ir užkariauti jį. Būtent žmogaus paveikslas ir autoriui svetimas jo balsas buvo svarbiausias Dostojevskiui ideologinis kriterijus: ne ištikimybė savo įsitikinimams ir ne pačių abstrakčiai paimtų įsitikinimų teisingumas, o būtent ištikimybė autoritetingam žmogaus paveikslui.[7]

Atsakydamas Kavelinui, Dostojevskis savo užrašų knygutėje brūkšteli:

Neužtenka matuoti moralumą ištikimybe savo įsitikinimams. Dar reikia be perstojo klausinėti save: ar teisingi mano įsitikinimai? Jų patikrinimas vienas – Kristus. O tai jau ne filosofija, bet tikėjimas, o tikėjimas – tai raudona šviesa...

Deginančio eretikus aš negaliu laikyti moraliu žmogumi, nes nepripažįstu jūsų tezės, esą moralumas yra santarvė su vidiniais įsitikinimais. Tai tik *sąžiningumas* (rusų kalba turtinga), bet ne moralumas. Moralinį pavyzdį ir idealą aš turiu – Kristus. Klausiu: ar jis

[7] Čia mes turime galvoje, aišku, ne užbaigtą ir uždarytą tikrovės paveikslą (tipą, charakterį, temperamentą), o atskirą paveikslą-žodį. Toks idealus autoritetingas paveikslas, apie kurį ne mąstoma, bet kuriuo sekama, Dostojevskiui atrodė paskutinė jo meninių sumanymų riba, tačiau kūryboje tas paveikslas taip ir nebuvo įkūnytas.

sudegintų eretikus, – ne. Tai reiškia, kad eretikų deginimas – amoralus poelgis...

Kristus klydo – įrodyta! Tas deginantis jausmas sako: geriau klysiu kartu su Kristumi, negu sutiksiu su jumis...

Gyvas gyvenimas nuo jūsų nutolo, liko vienos formulės ir kategorijos, o jūs tarytum tuo ir patenkintas. Girdi, daugiau ramybės (tingėjimas)...

Jūs sakote, kad moralu elgtis tik pagal įsitikinimą. Bet iš kur jūs tai ištraukėt? Aš jumis tiesiog nepatikėsiu ir pasakysiu priešingai, kad amoralu elgtis pagal savo įsitikinimus. Ir jūs, aišku, jau niekuo manęs nepaneigsite.[8]

Šiose mintyse mums svarbus ne pats savaime Dostojevskio krikščionybės išpažinimas, bet tos gyvos jo meninio ir ideologinio mąstymo **formos**, kurios čia suvokiamos ir aiškiai išreiškiamos. Formulės ir kategorijos jo mąstymui svetimos. Jis geriau linkęs klysti, bet su Kristumi, tai yra likti neradęs tiesos teorine šio žodžio prasme, neradęs tiesos kaip teiginio, tiesos kaip formulės. Labai būdinga, kad **klausinėjama** idealaus paveikslo (kaip pasielgtų Kristus?), tai yra būdinga iš vidaus dialogiška jo atžvilgiu nuostata, ne susiliejimas su juo, bet sekimas jo pavyzdžiu.

Nepasitikėjimas įsitikinimais ir jų įprastine monologine funkcija, ieškojimas tiesos ne kaip savo sąmonės išvados, apskritai ne monologiniame savo sąmonės kontekste, o idealiame, autoritetingame kito žmogaus paveiksle, siekimas išgirsti svetimą balsą, svetimą žodį yra būdinga formą kuriančiai Dostojevskio ideologijai. Autoriaus idėja, mintis neprivalo atlikti kūrinyje pavaizduotą pasaulį visokeriopai nušviečiančios funkcijos, bet turi įeiti į jį kaip žmogaus paveikslas, kaip nuostata tarp kitų nuostatų, kaip žodis tarp kitų žodžių. Ta ideali nuostata (teisingas žodis) ir jos galimybė turi būti prieš akis, bet neturi nuspalvinti kūrinio kaip asmeninis ideologinis autoriaus tonas.

Didžiojo nusidėjėlio gyvenimo (*житие*) plane yra tokia labai būdinga vieta:

[8] *Биография, письма и заметки из записной книжки Ф.М. Достоевского*, Санкт-Петербург, 1883, с. 371–372, 374.

1. PIRMI PUSLAPIAI. 1) Tonas, 2) mintis įsprausti meniškai ir glaustai. Pirmas NB *Tonas* (pasakojimas *gyvenimo aprašymas* – t.y. nors ir autoriaus vardu, tačiau glaustai, nešykštint aiškinimų, bet ir rodant scenas. Čia reikia harmonijos). **Pasakojimas sausas kartais iki Žilio Blazo**. Efektingose ir sceniškose vietose – *tarsi* visai to nereikia branginti.

Bet ir gyvenimo aprašymo **viešpataujanti idėja** kad būtų matoma – t.y. nors ir **neaiškinti žodžiais visos viešpataujančios idėjos** ir visuomet palikti ją kaip mįslę, bet kad skaitytojas visąlaik matytų, kad ta idėja dievobaiminga, kad gyvenimo aprašymas – toks svarbus dalykas, jog vertėjo pradėti net nuo vaikystės. – Irgi – **atrenkant tai, apie ką bus** *pasakojama*, visus faktus, lyg be perstojo parodoma (*kažkas*) ir **be perstojo pasidaro matomas ir ant pjedestalo statomas būsimas žmogus**.[9]

„Viešpataujanti idėja" buvo numatoma Dostojevskio kiekvieno romano sumanyme. Laiškuose jis dažnai pabrėžia, kokia ypatingai svarbi jam yra pagrindinė idėja. Apie *Idiotą* laiške Strachovui jis sako: „Romane daug kas parašyta greitomis, daug kas ištęsta ir nenusisekė, bet kai kas ir pasisekė. Aš ginu ne romaną, ginu savo idėją".[10] Apie *Nelabuosius* jis rašo Maikovui: *„Idėja* sugundė mane ir aš ją siaubingai pamilau, bet ar įstengsiu, ar nesubjaurosiu viso romano, – štai bėda!"[11] Bet viešpataujančios idėjos funkcija ir sumanymuose yra ypatinga. Ji neišeina už didžiojo dialogo ribų ir jo neužbaigia. Ji turi vadovauti tik pasirenkant ir išdėstant medžiagą („atrenkant tai, apie ką bus pasakojama"), o ta medžiaga – svetimi balsai, svetimi požiūriai, ir tarp jų „be perstojo ant pjedestalo statomas būsimas žmogus".[12]

[9] *Документы по истории литературы и общественности*, выпуск I, *Ф.М. Достоевский*, Москва: Издательство Центрархива РСФСР, 1922, с. 71–72.

[10] Ф.М. Достоевский, *Письма*, т. II, Москва–Ленинград: Госиздат, 1930, с. 170.

[11] Ibid., p. 333.

[12] Laiške Maikovui Dostojevskis sako: „Noriu parodyti antroje apysakoje kaip pagrindinę figūrą Tichoną Zadonskį, aišku, kitu vardu, bet archijerejus irgi gyvens ramiai vienuolyne. Gal parodysiu didingą, *teigiamą*, šventą figūrą. Tai jau ne Kostanžoglo, ne vokietis (pamiršau pavardę) Oblomove... ir ne Lopuchovai, ne Rachmetovai. **Tiesa, aš nieko nesukursiu**. Aš tik parodysiu tikrą Tichoną, kurį seniai susižavėjęs myliu" (ibid., p. 264).

Jau kalbėjome, kad idėja yra įprastinis monologinės pasaulėžvalgos ir pasaulio supratimo principas tik veikėjams. Tarp jų ir paskirstyta kūrinyje visa, kas gali būti tiesioginė idėjos išraiška ar jos atrama. Autorius atsiduria prieš veikėją, prieš gryną jo balsą. Dostojevskio kūriniuose nėra objektyvaus aplinkos, buities, gamtos, daiktų vaizdavimo, tai yra viso to, kuo autorius galėtų pasiremti. Pats įvairiausias daiktų ir konkrečių santykių pasaulis, įeinantis į Dostojevskio romaną, pateiktas veikėjų akimis, jų dvasia ir jų tonu. Autorius kaip savo idėjos perteikėjas tiesiogiai nesusiliečia nė su vienu daiktu, jis susiliečia tik su žmonėmis. Visai aišku, kad nei ideologinis leitmotyvas, nei ideologinė išvada, paverčianti savo medžiagą objektu, negalimi šiame subjektų pasaulyje.

Vienam iš savo korespondentų 1878 metais Dostojevskis rašo:

Pridėkite čia, be viso to (buvo kalbama, kad žmogus nepaklūsta bendram gamtos dėsniui – *M. B.*), *mano aš*, kuris viską suvokė, t.y. visą žemę ir jos aksiomą (savisaugos dėsnį – *M. B.*), – matyt, tas mano *aš* yra aukščiau už visa tai, bent jau į tai nesutelpa, o atsistoja lyg ir į šalį, virš to, teisia ir suvokia. Bet tada tas *aš* ne tik nepaklūsta žemės aksiomai, žemės įstatymui, bet ir išeina už jų ribų, turi svarbesnį už juos įstatymą.[13]

Tačiau to, iš esmės idealistinio, sąmonės vertinimo monologiškai Dostojevskis grožinėje kūryboje nepanaudojo. Suvokiantis ir teisiantis „aš“ bei pasaulis kaip jo objektas pateikti čia ne vienaskaita, o daugiskaita. Dostojevskis įveikė solipsizmą. Idealistinę sąmonę jis paliko ne sau, bet savo veikėjams, ir ne vienam, o visiems. Vietoj suvokiančio ir teisiančio „aš“ santykio su pasauliu, jo kūrybos centre atsidūrė tų suvokiančių ir teisiančių „aš“ tarpusavio santykių problema.

[13] Ф.М. Достоевский, *Письма*, т. IV, Москва: Гослитиздат, 1959, с. 5.

Ketvirtas skyrius

Dostojevskio kūrinių žanro, siužeto ir kompozicijos ypatybės

Tos Dostojevskio poetikos ypatybės, kurias mes stengėmės atskleisti ankstesniuose skyriuose, reikalauja, aišku, ir visiškai naujai traktuoti žanro, siužeto bei kompozicijos dalykus jo kūryboje. Nei veikėjas, nei idėja, nei pats polifoninės visumos struktūros principas netelpa į biografinio, socialinio-psichologinio, buities ir šeimos romano žanro, siužeto ir kompozicijos formas, tai yra į formas, viešpatavusias Dostojevskio laikų literatūroje ir plėtotas tokių jo amžininkų, kaip Turgenevo, Gončarovo, Levo Tolstojaus. Lyginant su jais matyti, kad Dostojevskio kūryba aiškiai priklauso visiškai kitam, jiems svetimam žanro tipui.

Biografinio romano siužetas neadekvatus Dostojevskio veikėjui, nes toks siužetas visu kuo remiasi į socialinį bei charakterio apibrėžtumą ir visišką veikėjo įsikūnijimą gyvenime. Veikėjo charakteris ir jo gyvenimo siužetas turi būti be galo organiškai vieningi. Tuo pagrįstas biografinis romanas. Veikėjas ir jį supantis objektyvusis pasaulis turi būti padaryti iš vieno gabalo. O Dostojevskio veikėjas šia prasme nėra ir negali būti įkūnytas. Jis negali dalyvauti normaliame biografiniame siužete. Ir patys veikėjai veltui svajoja ir trokšta įsikūnyti, įsijungti į normalų gyvenimišką siužetą. „Svajotojo", gimusio iš „žmogaus iš pogrindžio" ir „atsitiktinės šeimos veikėjo" idėjos, troškimas įsikūnyti – viena iš svarbių Dostojevskio temų.

Polifoninis Dostojevskio romanas kuriamas kitu siužeto ir kompozicijos pagrindu ir yra susijęs su kitomis žanro tradicijomis Europos grožinės prozos raidoje.

Literatūroje apie Dostojevskį jo kūrybos ypatybės dažnai siejamos su Europos avantiūrinio romano tradicijomis. Čia yra tiesos.

Tarp avantiūrinio veikėjo ir Dostojevskio veikėjo romano struktūroje yra vienas labai esminis formalus panašumas. Ir apie avantiūrinį veikėją negalima pasakyti, kas jis. Jis nėra socialinis tipas, neturi individualių charakterio savybių, iš kurių dėstytųsi apibrėžtas jo charakterio, tipo ar temperamento paveikslas. Toks konkretus paveikslas kenktų avantiūriniam siužetui, ribotų avantiūrines galimybes. Avantiūriniam veikėjui bet kas gali atsitikti, jis bet kuo gali tapti. Jis irgi ne substancija, o tik nuotykių ir kelionių funkcija. Avantiūrinis veikėjas taip pat neužbaigtas ir savo paveikslo iš anksto neapspręstas kaip ir Dostojevskio veikėjas.

Tiesa, tai labai išorinis ir tik apytikris panašumas. Bet jo pakanka, kad Dostojevskio veikėjai taptų galimais avantiūrinio siužeto atstovais. Ryšiai, kuriuos veikėjai gali užmegzti, ir įvykiai, kurių dalyviais jie gali tapti, iš anksto neapspręsti ir neapriboti nei jų charakterio, nei socialinio pasaulio, kuriame jie iš tikrųjų būtų įkūnyti. Todėl Dostojevskis galėjo ramiai naudotis pačiais tikriausiais ir nuosekliausiais ne tik kilnaus avantiūrinio, bet ir bulvarinio romano metodais. Jo veikėjo gyvenime nieko nėra neįmanomo, išskyrus viena, tai – iki galo įkūnytas šeimos ir biografinio romano veikėjo išorinis socialinis padorumas.

Todėl visų mažiausiai Dostojevskis galėjo kaip nors sekti arba nors iš esmės suartėti su Turgenevu, Tolstojum, su Vakarų Europos biografinio romano atstovais. Užtat visų rūšių avantiūrinis romanas paliko gilų pėdsaką jo kūryboje.

Pirmiausia jis atkūrė, – sako Grosmanas, – vienintelį kartą visoje rusų klasikinio romano istorijoje – tipiškas avantiūrinės literatūros fabulas. Tradiciniai Europos nuotykių romano raštai ne kartą pasitarnavo Dostojevskiui kaip eskiziniai pavyzdžiai kurti intrigoms.

Jis naudojosi netgi to literatūros žanro trafaretais. Skubaus darbo įkarštyje susigundydavo banaliais avantiūrinių fabulų tipais, nuvalkiotais bulvarinių romanistų ir feljetonistų pasakotojų.

Nėra, atrodo, nė vieno senojo nuotykių romano atributo, kurio Dostojevskis nebūtų panaudojęs. Be paslaptingų nusikaltimų ir masinių katastrofų, titulų ir netikėtų būsenų, randame čia tipiškiausią melodramos bruožą – aristokratų bastymąsi po landynes ir draugišką jų broliavimąsi su visuomenės padugnėmis. Tarp Dostojevskio veikėjų tai ne tik vieno Stavrogino bruožas. Jis būdingas ir kunigaikščiui Valkovskiui, ir kunigaikščiui Sokolskiui, ir netgi iš dalies kunigaikščiui Myškinui.[1]

Bet kodėl Dostojevskiui prireikė avantiūrinio pasaulio? Kokias funkcijas jis atlieka visame jo meniniame sumanyme? Atsakydamas į šį klausimą, Grosmanas nurodo tris pagrindines avantiūrinio siužeto funkcijas. Avantiūrinio pasaulio įvedimas visų pirma padėdavo pasiekti kvapą gniaužiantį susidomėjimą pasakojimu, kuris palengvindavo skaitytojui sunkų kelią per romano filosofinių teorijų, paveikslų ir žmonių santykių labirintą. Antra, romane-feljetone Dostojevskis rado „užuojautos pažemintiesiems kibirkštį, kurią galima justi visuose laimingais padarytų vargšų ir išgelbėtų pamestinukų nuotykiuose". Galų gale čia pasireiškė nuolatinis Dostojevskio kūrybos bruožas:

Siekimas suteikti išskirtinumo pačiai didžiausiai kasdienybei, sulieti pagal romantinį principą į viena tai, kas kilnu, su grotesku ir, nežymiai pakeičiant banalios realybės reiškinius, paveikslus padaryti beveik fantastiškus.[2]

Negalima nesutikti su Grosmanu, kad visos jo nurodytos funkcijos iš tiesų būdingos Dostojevskio romanų avantiūrinei medžiagai. Bet mums atrodo, kad tai dar ne viskas. Įdomumas Dostojevskiui niekada nebuvo savitikslis, nebuvo meniškai savitikslis ir romantinis principas derinti tai, kas kilnu, bei groteską; tai, kas išskirtina ir kas kasdieniška. Avantiūrinio romano autoriai, kalbėdami apie landynes, katorgas ir ligonines, iš tiesų grindė kelią socialiniam romanui, o Dostojevskis prieš akis turėjo tikro socialinio romano – socialinio-psichologinio, buitinio, biografinio – pavyzdžių, bet jais beveik nesinaudojo. Grigorovičius ir kiti, pradėję rašyti tuo pat metu

[1] Л. Гроссман, *Поэтика Достоевского*, с. 53, 56–57.
[2] Ibid., p. 61–62.

kaip Dostojevskis, vaizdavo tą patį pažemintųjų ir nuskriaustųjų pasaulį, sekdami visai kitais pavyzdžiais.

Grosmano nurodytos funkcijos – šalutinės. Ne jos atspindi svarbiausia.

Socialinio-psichologinio, buitinio, šeimos ir biografinio romano siužetiškumas veikėją su veikėju susieja ne kaip žmogų su žmogumi, o kaip tėvą su sūnumi, vyrą su žmona, varžovą su varžovu, mylimąjį su mylimąja arba kaip dvarininką su baudžiauninku, savininką su proletaru, laimingą miestietį su deklasuotu valkata ir t.t. Šeimyniniai, gyvenimiški fabuliniai ir biografiniai, luominiai ir klasiniai santykiai yra tvirtas viską nulemiantis visų siužetinių ryšių pagrindas; atsitiktinumų čia nebūna. Veikėjas įsijungia į siužetą kaip įkūnytas ir griežtai lokalizuotas žmogus konkrečiame ir nepažeidžiamame savo klasės ar luomo, savo šeimyninės padėties, savo amžiaus, savo gyvenimo tikslų apvalkale. Jo **žmogiškumas** taip be galo konkretizuotas ir specifikuotas jo vietos gyvenime, kad pats savaime neturi lemiančios įtakos siužetiniams santykiams. Jis gali atsiskleisti tik griežtai tų santykių ribojamas.

Veikėjai yra siužeto išdėstyti ir vienas su kitu iš esmės susitinka tik tam tikru konkrečiu pagrindu. Jų tarpusavio santykius kuria siužetas, siužetas juos ir užbaigia. Jų kaip žmonių savimonės ir sąmonės negali užmegzti tarp savęs kokių nors esminių nesiužetinių ryšių. Siužetas čia niekada netampa paprasta nesiužetinio sąmonių bendravimo medžiaga, nes veikėjas ir siužetas padaryti iš vieno gabalo. Veikėjai kaip veikėjai yra pagimdomi paties siužeto. Siužetas – ne tik jų rūbai, bet ir jų kūnas bei dvasia. Ir atvirkščiai: jų kūnas ir dvasia gali iš esmės atsiskleisti ir užsibaigti tik siužete.

Avantiūrinis siužetas, priešingai, yra būtent rūbai, apgulantys veikėją, rūbai, kuriuos jis gali keisti kiek tik jam patinka. Avantiūrinis siužetas remiasi ne tuo, kas yra veikėjas ir kokią vietą jis užima gyvenime, o greičiau tuo, kuo jis nėra ir kas bet kokios jau egzistuojančios tikrovės požiūriu iš anksto nulemta ir netikėta. Avantiūrinis siužetas nesiremia jau

esančiomis ir pastoviomis padėtimis – šeimyninėmis, socialinėmis, biografinėmis, – jis vystosi jų nepaisydamas. Avantiūrinė padėtis – tokia padėtis, kurioje gali atsidurti bet kuris žmogus kaip žmogus. Netgi ir bet kurią pastovią socialinę lokalizaciją avantiūrinis siužetas panaudoja ne kaip užbaigiančią gyvenimo formą, o kaip „padėtį". Pavyzdžiui, bulvarinio romano aristokratas nieko bendra neturi su socialinio šeimos romano aristokratu. Bulvarinio romano aristokratas – tai padėtis, kurioje atsidūrė žmogus. Žmogus, apsivilkęs aristokrato kostiumą, elgiasi kaip žmogus: šaudo, daro nusikaltimus, bėga nuo priešų, įveikia kliūtis ir t.t. Visos socialinės ir kultūrinės institucijos, įstatymai, luomai, klasės, šeimyniniai santykiai – tai tik padėtys, kuriose gali atsidurti amžinas ir pats sau lygus žmogus. Uždaviniai, padiktuoti amžinos žmogaus prigimties – savisaugos, pergalės ir triumfo troškimo, geismo turėti, kūniškos meilės, – nulemia avantiūrinį siužetą.

Tiesa, tas amžinas avantiūrinio siužeto žmogus, taip sakant, turi kūną ir kūnui paklūstančią dvasią. Todėl už paties siužeto ribų jis tuščias, vadinasi, jokių nesiužetinių ryšių su kitais veikėjais nekuria. Todėl avantiūrinis siužetas negali būti svarbiausias ryšys Dostojevskio romanų pasaulyje, bet kaip siužetas jis yra paranki medžiaga įgyvendinti jo meniniam sumanymui.

Avantiūrinį siužetą Dostojevskis derina su giliu ir aštriu problemiškumu; jis netgi visiškai pajungia jį idėjai: pastato žmogų į ypatingas padėtis, atskleidžiančias ir pravokuojančias jį, suveda, sustumia jį su kitais žmonėmis neįprastose ir netikėtose situacijose, turėdamas tikslą **išbandyti** idėją ir idėjos žmogų, tai yra „žmogų žmoguje". Tai leidžia su avantiūra derinti tokius, atrodytų, svetimus jai žanrus kaip išpažintis, šventųjų gyvenimai ir kt.

Toks avantiūriškumo, be to, dažnai bulvarinio, derinimas su idėja, probleminiu dialogu, išpažintimi, šventųjų gyvenimu ir pamokslu, XIX amžiuje vyravusio supratimo apie žanrus požiūriu, atrodė kažkas neįprasta, buvo suvokiama

kaip šiurkštus ir niekuo nepateisinamas „žanro estetikos" pažeidimas. Ir iš tikrųjų XIX amžiuje tie žanrai bei žanrų elementai ryškiai išsiskyrė ir atrodė esą skirtingos kilmės. Priminsime gražią šio skirtingumo charakteristiką, kurią kitados pateikė Grosmanas (žr. 20–21 mūsų darbo puslapius). Mes stengėmės parodyti, kad tos žanrinės ir stilistinės skirtybės yra Dostojevskio suvokiamos ir nuoseklaus jo kūrybos polifonizmo įveikiamos. Dabar atėjo laikas apibūdinti šį klausimą ir žanrų **istorijos** požiūriu, tai yra perkelti jį į **istorinės poetikos** plotmę.

Iš esmės avantiūriškumo derinimas su aštriu problemiškumu, dialogiškumu, išpažintimi, šventųjų gyvenimu ir pamokslu anaiptol nėra kažkas absoliučiai nauja, ko niekada nėra buvę. Nauja buvo tik tai, kad Dostojevskis šį žanrinį derinį polifoniškai panaudojo ir įprasmino. Avantiūrinis XIX amžiaus romanas yra tik viena iš galingos ir plačiai išsišakojusios žanrinės tradicijos šakų, tradicijos, kuri – nuskurdinta ir deformuota – nueina į gilią praeitį, prie pačių Europos literatūros ištakų. Manome, kad šią tradiciją privalu apžvelgti būtent iki jos ištakų. Artimiausių Dostojevskiui žanro reiškinių analize niekaip negalima apsiriboti. Ir būtent ištakoms mes ir linkę skirti didžiausią dėmesį. Todėl teks kuriam laikui atsitraukti nuo Dostojevskio, kad pasklaidytume keletą senų, pas mus beveik netyrinėtų žanrų istorijos puslapių. Šitas istorinis ekskursas padės giliau ir teisingiau suprasti Dostojevskio kūrinių žanro ir siužeto bei kompozicijos ypatybes, kurių iki šiol Dostojevskiui skirta literatūra beveik neatskleidė. Be to, manome, šis klausimas turi ir platesnę reikšmę literatūros žanrų teorijai bei istorijai.

Literatūros žanras iš prigimties atspindi pastoviausias, „amžinas" literatūros raidos tendencijas. Žanras visada išsaugo nemirštančius **archaikos** elementus. Tiesa, šita archaika išsaugoma tik todėl, kad visą laiką yra **atnaujinama**, taip sakant, sušiuolaikinama. Žanras visada ir tas pats, ir ne tas, visada ir senas, ir drauge naujas. Žanras atgimsta ir atsinaujina

kiekviename naujame literatūros raidos etape ir kiekviename konkrečiame to žanro kūrinyje. Čia slypi žanro gyvybingumas. Todėl ir archaika, kurią žanras išsaugo, yra ne mirusi, o amžinai gyva, tai yra sugebanti atsinaujinti archaika. Žanras gyvena dabar, bet visada **prisimena** savo praeitį, savo pradžią. Žanras – kūrybinės atminties atstovas literatūros raidos procese. Būtent todėl jis ir gali užtikrinti tos raidos **vienovę ir tąsą**.

Štai kodėl, norint teisingai suprasti žanrą, būtina pakilti iki jo ištakų.

* * *

Baigiantis klasikinės antikos periodui, o paskui ir helenizmo epochoje formuojasi ir plėtojasi daugybė žanrų, išoriškai gana įvairių, bet susijusių vidine giminyste ir todėl sudarančių ypatingą literatūros sritį, kuri tuo metu buvo labai vaizdingai vadinama „σπουδογελοιον", tai yra rimtai juokingo sritimi. Jai buvo priskiriami Sofrono mimai, „sokratiškasis dialogas" (kaip ypatingas žanras), plati simpozionų (irgi ypatingas žanras) literatūra, ankstyvoji memuarinė literatūra (Jono iš Chijo, Kritijo), pamfletai, visa bukolinė poezija, „Menipo satyra" (kaip ypatingas žanras) ir kai kurie kiti žanrai. Vargu ar galėtume nužymėti aiškias ir stabilias šios rimtai juokingo srities ribas. Bet jau senovėje buvo aiškiai jaučiamas jos principinis savitumas, ji buvo priešpriešinama rimtiems žanrams – epopėjai, tragedijai, istorijai, klasikinei retorikai ir kt. Ir iš tikrųjų šios srities skirtumai nuo likusios klasikinės antikos literatūros dalies labai esmingi.

Kuo gi išsiskiria rimtai juokingo žanrai?

Nepaisant išorinio jų margumo, juos jungia stiprus ryšys su **karnavalo folkloru**. Visi jie daugiau ar mažiau persmelkti specifinės **karnavalo pasaulėjautos**, o kai kurie iš jų yra tiesiog sakytinių karnavalo folkloro žanrų literatūriniai variantai. Karnavalo pasaulėjauta, kiaurai persmelkianti šiuos žanrus, nulemia jų pagrindines ypatybes ir ypatingą jų vaizdo

bei žodžio santykį su tikrove. Tiesa, visuose rimtai juokingo žanruose esama stipraus retorinio elemento, bet **linksmo** karnavalo pasaulėjautos **sąlygiškumo** atmosferoje tas elementas iš esmės pasikeičia: susilpnėja jo vienpusis retorinis rimtumas, jo racionalumas, vienprasmiškumas ir dogmatizmas.

Karnavalo pasaulėjauta turi galingos, gaivios keičiančios jėgos ir nesunaikinamo gyvybingumo. Todėl ir mūsų laikais tie žanrai, kurie bent kiek susiję su rimtai juokingo tradicijomis, yra išsaugoję karnavalo raugo, ryškiai išskiriančio juos iš kitų žanrų. Tie žanrai visada ypatingai pažymėti, ir iš to mes juos atpažįstame. Jautri ausis visada sugauna net ir pačius tolimiausius karnavalinės pasaulėjautos atgarsius.

Literatūrą, kuri patyrė – tiesiogiai ar netiesiogiai per keletą tarpinių grandžių – vienų ar kitų karnavalo folkloro (antikinio ar viduramžių) rūšių įtaką, vadinsime **karnavalizuota literatūra**. Visa rimtai juokingo sritis – pirmas tokios literatūros pavyzdys. Manome, kad literatūros karnavalizacijos problema – tai viena iš labai svarbių istorinės poetikos, pirmiausia žanrų poetikos, problemų.

Tačiau apie pačią karnavalizacijos problemą kalbėsime kiek vėliau (po karnavalo ir karnavalo pasaulėjautos analizės). O dabar sustosime prie kai kurių išorinių rimtai juokingo žanrų ypatybių, kurios yra jau karnavalo pasaulėjautos keičiančios įtakos rezultatas.

Pirma visų rimtai juokingo žanrų ypatybė – tai jų naujas santykis su tikrove: jų objektas arba, dar svarbiau, supratimo, vertinimo ir tikrovės vaizdavimo išeities taškas yra gyva, kartais net labai aktuali **dabartis**. Pirmą kartą antikinėje literatūroje **rimto** (tiesa, kartu ir juokingo) vaizdavimo objektas pateiktas be jokios epinės ar tragiškos distancijos, pateiktas ne absoliučioje mito ar padavimo praeityje, o dabarties lygmenyje, tiesioginio ir netgi šiurkštaus, familiaraus kontakto su gyvais amžininkais zonoje. Mito veikėjai ir istorinės praeities figūros šiuose žanruose tyčia ir pabrėžtinai sušiuolaikintos, jos veikia ir kalba familiaraus kontakto su neužbaigta

dabartimi zonoje. Taigi rimtai juokingo srityje vyksta esminis pačios vertybinės ir laiko zonos pasikeitimas meninio vaizdo struktūroje. Tokia jos pirmoji ypatybė.

Antroji ypatybė neatsiejamai susijusi su pirmąja: rimtai juokingo žanrai nesiremia į **padavimą** ir juo savęs netaurina, – jie **sąmoningai** remiasi į **patirtį** (tiesa, dar nepakankamai brandžią) ir **laisvą išmonę**; jų santykis su padavimu dažniausiai labai kritiškas, o kartais – ciniškai demaskuojantis. Todėl pirmiausia čia pasirodo beveik visai nuo padavimo išlaisvintas vaizdas, besiremiąs patirtimi ir laisva išmone. Tai tikras perversmas literatūrinio vaizdo istorijoje.

Trečioji ypatybė – sąmoningas visų tų žanrų daugiastiliškumas ir įvairiabalsiškumas. Jie atsisako epopėjos, tragedijos, aukštosios retorikos, lyrikos stiliaus vienovės (griežtai sakant, vieno stiliaus). Jiems būdingas pasakojimo daugiatoniškumas, aukšto ir žemo, rimto ir juokingo maišymas, jie plačiai naudojasi įterptiniais žanrais – laiškais, rastais rankraščiais, perpasakotais dialogais, aukštųjų žanrų parodijomis, parodijuojant perprasmintomis citatomis ir kt.; kai kuriuose iš jų pastebime prozinės ir poetinės kalbos maišymą, įvedami gyvi dialektai ir žargonai (romėnų literatūroje – ir tiesioginė dvikalbystė), pasirodo įvairios autoriaus kaukės. Greta vaizduojančio žodžio atsiranda **pavaizduotas** žodis. Taigi čia atsiskleidžia ir radikaliai naujas požiūris į žodį kaip į literatūros medžiagą.

Tokios yra trys pagrindinės ypatybės, bendros visiems žanrams, įeinantiems į rimtai juokingo sritį. Jau iš čia aišku, kokią didelę reikšmę ši antikinės literatūros sritis turi būsimajai Europos romano ir grožinės prozos, kuri linksta į romaną ir plėtojasi jo veikiama, raidai.

Šiek tiek supaprastintai ir schematiškai kalbant, galima pasakyti, kad romano žanras turi tris pagrindines šaknis: **epopėjinę, retorinę ir karnavalinę**. Priklausomai nuo to, kuri iš šių trijų šakų dominuoja, formuojasi trys Europos romano raidos linijos: **epinė, retorinė ir karnavalinė** (tarp jų, aišku, yra daugybė pereinamųjų formų). Rimtai juokingo srityje ir

reikia ieškoti įvairių rūšių trečiosios, tai yra karnavalinės, romano linijos pradinių raidos taškų, tarp jų ir tos jos rūšies, kuri veda Dostojevskio kūrybos link.

Šios romano ir grožinės prozos raidos rūšies, kurią mes sąlygiškai pavadinsime „dialogine" ir kuri, kaip sakėme, veda Dostojevskio link, formavimuisi lemiamą reikšmę turi du rimtai juokingo žanrai – **„sokratiškasis dialogas"** ir **„Menipo satyra"**. Prie jų ir reikia šiek tiek detaliau apsistoti.

„Sokratiškasis dialogas" – tai ypatingas ir kitados plačiai paplitęs žanras. „Sokratiškuosius dialogus" rašė Platonas, Ksenofontas, Antistenas, Eschinas, Fedonas, Euklidas, Aleksamenas, Glaukonas, Simijus, Kratonas ir kiti. Mus pasiekė tik Platono ir Ksenofonto dialogai, apie kitus – vien informacija ir šiokie tokie fragmentai. Bet visu tuo remdamiesi galime susidaryti supratimą apie šio žanro pobūdį.

„Sokratiškasis dialogas" – neretorinis žanras. Jis remiasi į liaudišką karnavalinį pagrindą ir yra giliai persmelktas karnavalo pasaulėjautos, ypač, aišku, **sakytinėje** sokratinėje savo raidos stadijoje. Bet prie karnavalinio šio žanro pagrindo dar grįšime vėliau.

Iš pradžių „sokratiškojo dialogo" žanras – jau literatūrinėje savo raidos stadijoje – buvo beveik memuarinis žanras: tai – prisiminimai apie iš tikrųjų vykusius pokalbius su Sokratu, šių pokalbių užrašai, įrėminti trumpo pasakojimo. Tačiau jau greitai laisvas kūrybiškas požiūris į medžiagą beveik visai išlaisvina žanrą nuo jo istorinių ir memuarinių apribojimų ir išlaiko jame tik patį sokratišką dialoginio tiesos atskleidimo metodą bei išorinę užrašyto ir pasakojimo įrėminto dialogo formą. Tokiu jau laisvu kūrybišku pobūdžiu pasižymi „sokratiškieji" Platono dialogai, kiek mažiau – Ksenofonto ir mums iš fragmentų pažįstami Antisteno dialogai.

Sustosime prie tų „sokratiškojo dialogo" žanro momentų, kurie ypač svarbūs mūsų koncepcijai.

1. Žanro pagrindas – sokratiškas tiesos ir žmogaus minties apie ją dialogiškos prigimties pavaizdavimas. Dialogiškas

tiesos ieškojimo būdas buvo priešpriešinamas **oficialiajam** monologizmui, pretenduojančiam į **gatavos tiesos žinojimą**, priešpriešinamas buvo ir naiviam žmonių, manančių, kad jie tai jau žino kažkokias tiesas, pasitikėjimui savimi. Teisybė negimsta ir nebūna vieno žmogaus galvoje, ji gimsta **tarp žmonių**, kurie kartu ieško teisybės jų dialogiško bendravimo metu. Sokratas vadino save „sąvadautoju": jis suvesdavo žmones ir priversdavo juos ginčytis, tuomet ir gimdavo teisybė; turėdamas galvoje šią gimstančią teisybę, Sokratas vadino save „pribuvėja", nes jis padėdavo jai gimti. Todėl ir savo metodą jis vadino „akušeriniu". Bet Sokratas niekada nevadino savęs vieninteliu gatavos teisybės savininku. Pabrėžiame, sokratiškasis tiesos dialogiškos prigimties suvokimas slypėjo liaudiškose karnavalinėse „sokratiškojo dialogo" šaknyse ir nulemdavo jo **formą**, bet anaiptol ne visada būdavo išreikštas pačiame atskirų dialogų turinyje. Turinys dažnai įgaudavo monologinį pobūdį, prieštaraujantį formą kuriančiai žanro idėjai. Platono kūrybos pirmojo ir antrojo periodo dialoguose dar išlikęs dialoginis teisybės prigimties pripažinimas ir pačioje jo filosofinėje pasaulėžiūroje, nors ir silpniau. Todėl tų periodų dialogas jo kūryboje dar nevirtęs paprastu gatavų idėjų dėstymo būdu (pedagoginiais tikslais), o Sokratas dar netapęs „mokytoju". Bet paskutiniuoju Platono kūrybos periodu tai jau įvyksta: turinio monologizmas pradeda griauti „sokratiškojo dialogo" formą. Vėliau „sokratiškasis dialogas", ėmęs tarnauti įvairių filosofinių mokyklų bei religinių mokymų susiformavusioms dogmatinėms pasaulėžiūroms, prarado bet kokį ryšį su karnavalo pasaulėjauta ir virto paprasta jau surastos, gatavos ir neginčijamos teisybės dėstymo forma, kol galų gale visai išsigimė į neofitų mokymo klausimų-atsakymų formą (katekizmus).

2. Dvi pagrindinės „sokratiškojo dialogo" priemonės buvo sinkrizė (συ'γχρισις) ir anakrizė ('αν'αχρισις). Sinkrize buvo laikomas įvairių pažiūrų į konkretų dalyką sugretinimas. „Sokratiškajame dialoge" tokio įvairių žodžių-nuomonių apie

dalyką sugretinimui buvo teikiama labai svarbi reikšmė, tai sąlygojo pati šio žanro prigimtis. Anakrizė – tai pašnekovo žodžių sužadinimo ir provokavimo būdai, būdai, kuriais jis priverčiamas pasakyti savo nuomonę ir pasakyti ją iki galo. Sokratas buvo didelis tokios anakrizės meistras: jis mokėjo priversti žmones **kalbėti**, išsakyti žodžiais savo neaiškias, bet atkaklias ir išankstines nuomones, žodžiais jas nušviesti ir drauge demaskuoti jų melagingumą arba dalinumą; jis mokėjo išvilkti į dienos šviesą banalias tiesas. Anakrizė – tai žodžio provokavimas taip pat žodžiu (o ne siužeto situacija kaip „Menipo satyroje", apie kurią – vėliau). Sinkrizė ir anakrizė dialogizuoja mintį, iškelia ją išorėn, paverčia **replika**, įjungia ją į dialoginį bendravimą tarp žmonių. Abu šie būdai kyla iš dialogiško teisybės prigimties supratimo, kuris yra „sokratiškojo dialogo" pagrindas. Šiame karnavalizuotame žanre sinkrizė ir anakrizė praranda savo siaurą abstraktų retorinį pobūdį.

3. „Sokratiškojo dialogo" veikėjai yra **ideologai**. Ideologas visų pirma yra pats Sokratas, ideologai yra ir visi jo pašnekovai – jo mokiniai, sofistai, paprasti žmonės, kuriuos jis įtraukia į dialogą ir nori nenori padaro ideologais. Ir pats įvykis, kuris nutinka „sokratiškajame dialoge" (arba, tiksliau, atkuriamas jame), yra grynai ideologinis teisybės ieškojimo ir jos **išbandymo** įvykis. Tas įvykis kartais plėtojasi su tikru (bet savotišku) dramatizmu, pavyzdžiui, sielos nemirtingumo idėjos Platono „Fedone". Taigi „sokratiškajame dialoge" pirmą kartą Europos literatūros istorijoje atsiranda veikėjas ideologas.

4. „Sokratiškajame dialoge" greta anakrizės, tai yra žodžio provokavimo žodžiu, tam pačiam tikslui kartais panaudojama ir siužetinė dialogo situacija. Platono „Apologijoje" teismo ir laukiamo mirties nuosprendžio situacija nulemia ypatingą Sokrato – **ant slenksčio** stovinčio žmogaus – kalbos pobūdį, kalbos, kuri suprantama kaip ataskaita ir išpažintis. „Fedone" pokalbį apie dvasios su visomis jos vidinėmis ir išorinėmis

peripetijomis nemirtingumą tiesiogiai nulemia priešmirtinė situacija. Abiem šiais atvejais akivaizdus nusistatymas kurti **išskirtinę** situaciją, apvalančią žodį nuo bet kokio gyvenimiško automatizmo ir objektiškumo, verčiančią žmogų atskleisti giluminius asmenybės ir minties klodus. Aišku, laisvę kurti ypatingas situacijas, provokuojančias giluminį žodį, „sokratiškajame dialoge" labai riboja istorinė ir memuarinė šio žanro prigimtis (jo literatūrinėje stadijoje). Nepaisant to, galima aptarti jau ir jo pagrindu atsirandantį ypatingo tipo „dialogą ant slenksčio" (*Schwellendialog*), kuris vėliau plačiai paplito helenistinėje ir romėnų literatūroje, o paskui ir viduramžiais ir galų gale Renesanso bei reformacijos epochos literatūroje.

5. „Sokratiškojo dialogo" idėja organiškai susijusi su žmogaus, kuris ją išreiškia (Sokratas ir kiti pagrindiniai dialogo dalyviai) paveikslu. Dialogiškas idėjos išbandymas tuo pat metu yra ir jai atstovaujančio žmogaus išbandymas. Taigi mes galime kalbėti apie **idėjos paveikslo** užuomazgas. Pastebime čia ir laisvą kūrybišką požiūrį į tą paveikslą. Sokrato, pagrindinių sofistų ir kitų istorinių asmenų idėjos čia necituojamos ir neperpasakojamos, o pateikiamos laisvai ir kūrybiškai besiplėtojančios jas dialogizuojančiame kitų idėjų fone. Menkstant istoriniam ir memuariniam žanro pagrindui svetimos idėjos tampa vis plastiškesnės, o dialoguose pradeda susitikinėti žmonės ir idėjos, kurios istorinėje tikrovėje niekada nebuvo užmezgusios dialogiško kontakto (bet būtų galėjusios užmegzti). Lieka tik vienas žingsnis iki būsimojo „mirusiųjų dialogo", kur dialogo plotmėje susiduria amžių skiriami žmonės ir idėjos. Bet „sokratiškasis dialogas" to žingsnio dar nežengė. Tiesa, Sokratas „Apologijoje" jau lyg ir pranašauja tą būsimą dialoginį žanrą, kai jis, nujausdamas mirties nuosprendį, su praeities šešėliais požemio karalystėje kalba apie dialogus, kuriuose dalyvausiąs, kaip dalyvaudavo dialoguose čia, žemėje. Tačiau būtina pabrėžti, kad **idėjos paveikslas** „sokratiškajame dialoge", skirtingai negu

idėjos paveikslas Dostojevskio kūryboje, dar turi **sinkretišką** pobūdį: abstrakčios mokslinės bei filosofinės **sąvokos** ir meninio **paveikslo** atsiskyrimas tuo metu, kai buvo kuriamas „sokratiškasis dialogas", dar nepasibaigęs. „Sokratiškasis dialogas" – kol kas sinkretiškas filosofinis meninis žanras.

Tokios pagrindinės „sokratiškojo dialogo" ypatybės. Jos leidžia mums laikyti tą žanrą viena iš Europos grožinės prozos ir romano linijos pradžių, kuri veda Dostojevskio kūrybos link.

„Sokratiškasis dialogas" kaip tam tikras žanras egzistavo neilgai, bet jam yrant susiklostė kiti dialoginiai žanrai, tarp jų ir „Menipo satyra". Jos, aišku, negalima vertinti tik kaip „sokratiškojo dialogo" irimo rezultato (kaip tai kartais yra daroma), nes jos šaknys **tiesiogiai** siekia karnavalo folklorą, kurio lemianti įtaka čia dar svarbesnė negu „sokratiškajame dialoge".

Prieš analizuodami „Menipo satyros" žanrą iš esmės, pateiksime trumpą bendrą jo apibūdinimą.

Šio žanro pavadinimas yra kilęs iš III amžiaus po Kr. filosofo Menipo iš Gadaros vardo. Menipas suteikė jam klasikinę formą[3], o patį terminą kaip konkretaus žanro apibūdinimą pirmą kartą I amžiuje pr. Kr. panaudojo romėnų mokslininkas Varonas, kuris savo satyras vadino *saturae menippeae*. Tačiau pats žanras atsirado gerokai anksčiau: pirmasis jo atstovas buvo galbūt dar Antistenas, Sokrato mokinys ir vienas iš „sokratiškųjų dialogų" autorių. Rašė „Menipo satyras" ir Aristotelio amžininkas Heraklidas Pontietis, kuris, Cicerono nuomone, sukūrė ir giminingą žanrą *logistoricus* („sokratiškojo dialogo" ir fantastinių istorijų derinį). Bet jau neabejotinas „Menipo satyrų" atstovas buvo Bionas Boristenietis, tai yra nuo Dnepro krantų (III amžius pr. Kr.). Toliau rikiuojasi Menipas, suteikęs žanrui didesnį apibrėžtumą, paskui Varonas, kurio satyrų daugybė fragmentų mus pasiekė. Klasikinė „Menipo satyra" – tai Senekos „Apokolokintozė", tai yra „Sumoliūgėjimas". Ne kas kita, kaip iki romano apimties išplėtota

[3] Jo satyros mūsų nepasiekė, tačiau jų pavadinimus praneša Diogenas iš Laertės.

„Menipo satyra" yra Petronijaus *Satyrikonas*. Aiškiausią supratimą apie žanrą suteikia, aišku, sėkmingai mus pasiekusios Lukiano *Menipo satyros* (nors ir ne apie visas šio žanro atmainas). Išplėtota „Menipo satyra" – Apulėjaus *Metamorfozės* (*Aukso asilas* kaip ir jo graikiškasis šaltinis mums yra pažįstamas iš Lukiano trumpo atpasakojimo). Labai įdomus „Menipo satyros" pavyzdys – vadinamasis *Hipokrato romanas* (pirmasis romanas Europoje, parašytas laiškų forma). „Menipo satyros" antikinį periodą užbaigia Boecijaus *Filosofijos paguoda*. „Menipo satyros" elementų randame ir kai kuriose „graikų romano" atmainose, antikiniame utopiniame romane, romėnų satyroje (Lucilijaus ir Horacijaus). „Menipo satyros" orbitoje plėtojosi kai kurie giminingi žanrai, genetiškai susiję su „sokratiškuoju dialogu": diatribė, jau minėtas *logistoricus* žanras, solilokviumas, aretaloginiai žanrai ir kt.

„Menipo satyra" labai stipriai paveikė ankstyvosios krikščionybės literatūrą (antikinio periodo) ir Bizantijos literatūrą (o per ją ir senąją rusų raštiją). Įvairiais būdais ir įvairiais pavadinimais ji toliau plėtojosi ir epochose po antikos laikų: viduramžiais, Renesanso ir reformacijos epochoje bei naujaisiais laikais; jos plėtra iš esmės tęsiasi ir dabar (tiek su aiškiai nusakytu žanro pavadinimu, tiek ir be jo). Šitas karnavalizuotas žanras, be galo lankstus ir besikeičiantis kaip Protėjas, sugebąs prasiskverbti ir į kitus žanrus, turėjo didžiulę, iki šiol dar nepakankamai įvertintą reikšmę Europos literatūrų raidai. „Menipo satyra" tapo vienu iš pagrindinių karnavalo pasaulėjautos reiškėjų ir skleidėjų literatūroje iki pat mūsų dienų. Bet prie šios jos reikšmės mes dar grįšime vėliau.

Dabar po mūsų trumpos (ir, aišku, toli gražu neišsamios) antikinių „Menipo satyrų" apžvalgos turime atskleisti pagrindines šio žanro ypatybes, kaip jos buvo apibūdinamos antikoje. Toliau mes „Menipo satyrą" vadinsime tiesiog **menipėja**.

1. Lyginant su „sokratiškuoju dialogu" menipėjoje, apskritai imant, padidėja santykinis juoko elementų svoris, nors jis labai svyruoja įvairiose šio lankstaus žanro atmainose: juoko

elementų, pavyzdžiui, labai daug Varono kūriniuose ir jie beveik išnyksta, redukuojami[4] Boecijaus. Prie šio **karnavalinio** (plačiąja šio žodžio prasme) juoko elementų pobūdžio toliau apsistosime detaliau.

2. Menipėja visiškai išsivaduoja iš memuarinių ir istorinių apribojimų, kurie dar buvo būdingi „sokratiškajam dialogui" (nors išorinė memuarų forma kartais išlikusi); ji nepriklausoma ir nuo padavimo, taip pat nesukaustyta jokių išorinio panašumo į gyvenimą reikalavimų. Menipėjai būdinga **ypatinga siužeto ir filosofinės išmonės laisvė**. Tam visiškai netrukdo ir tai, kad pagrindiniai menipėjos veikėjai yra istorinės ir legendinės figūros (Diogenas, Menipas ir kiti). Tikriausiai visoje pasaulio literatūroje nerasime žanro, kuriame būtų tiek laisvės išmonei ir fantastikai, kaip menipėja.

3. Svarbiausia menipėjos žanro ypatybė ta, kad pati drąsiausia ir nesuvaldoma fantastika bei avantiūra iš vidaus motyvuojamos, pateisinamos, nušviečiamos čia turint grynai idėjinį ir filosofinį tikslą – sukurti **išskirtines situacijas**, kad būtų provokuojama ir išbandoma filosofinė idėja-žodis, **tiesa**, įkūnyta išminčiaus, tos tiesos ieškotojo, paveiksle. Pabrėžiame, jog fantastika čia tarnauja ne **įkūnyti** neabejotinai tiesai, o jos paieškoms, provokavimui ir svarbiausia – **jos išbandymui**. Dėl to „Menipo satyros" veikėjai pakyla į dangų, nusileidžia į požemio karalystę, keliauja po nepažįstamas fantastiškas šalis, pakliūva į ypatingas gyvenimo situacijas (Diogenas, pavyzdžiui, save patį parduoda į vergiją turgaus aikštėje, Peregrinas iškilmingai susidegina per olimpines žaidynes, ypatingose situacijose visą laiką atsiduria Lukijas – asilas ir t.t.). Labai dažnai fantastika įgauna avantiūrinį-nuotykinį pobūdį (Apulėjaus kūriniuose). Bet visada ji tarnauja vien idėjinei tiesos provokavimo ir išbandymo funkcijai. Labiausiai

[4] Redukuotas juokas – gana svarbus reiškinys pasaulio literatūroje. Redukuotas juokas nėra tiesiogiai išreikštas, taip sakant, „neskamba", bet vaizdo ir žodžio struktūroje jo pėdsakas išlikęs, yra nujaučiamas. Perfrazuojant Gogolį, galima kalbėti apie „juoką, kurio pasaulis nemato". Rasime jo Dostojevskio kūriniuose.

nežabota avantiūrinė fantastika ir filosofinė idėja čia organiškai ir neatskiriamai sujungtos į meninę vienovę. Būtina dar pabrėžti, kad kalbama būtent apie **idėjos, tiesos**, o ne apie konkretaus žmogaus charakterio, individualaus ar socialinio tipo, išbandymą. Išminčiaus išbandymas – tai jo filosofinės pozicijos pasaulyje, o ne vienų ar kitų nuo tos pozicijos nepriklausomų jo charakterio bruožų išbandymas. Šia prasme galima pasakyti, kad menipėjos turinys, tai – **idėjos** arba **tiesos** nuotykiai pasaulyje: ir žemėje, ir požemio karalystėje, ir Olimpe.

4. Labai svarbi menipėjos ypatybė yra organiškas laisvos fantastikos, simbolikos ir – kartais – mistinių bei religinių elementų derinimas joje su didžiausiu ir šiurkščiu (mūsų požiūriu) **landynių natūralizmu**. Tiesos nuotykiai žemėje vyksta vieškeliuose, luperkalijose, vagių landynėse, tavernose, turgaus aikštėse, kalėjimuose, erotinėse slaptų kultų orgijose ir panašiai. Idėja čia nebijo jokių landynių, jokio gyvenimo purvo. Idėjos žmogus-išminčius – susiduria su ypatingomis pasaulio blogio, pasileidimo, menkystės ir vulgarumo apraiškomis. Šis landynių natūralizmas, matyt, atsiranda jau ankstyvosiose menipėjose. Jau apie Bioną Boristenietį senovės autoriai kalbėjo, kad jis „pirmas aprengė filosofiją margais heteros rūbais". Labai daug landynių natūralizmo ir Varono bei Lukiano kūriniuose. Bet plačiausiai ir visapusiškiausiai jis galėjo išsiskleisti tik iki romano išplėtotose Petronijaus ir Lukiano menipėjose. Organiškas filosofinio dialogo, kilnios simbolikos, avantiūrinės fantastikos ir landynių natūralizmo derinys – nuostabi menipėjos ypatybė, išliekanti per visus būsimuosius dialoginės romano krypties raidos etapus iki pat Dostojevskio.

5. Išmonės ir fantastikos drąsa menipėjoje derinasi su ypatingu filosofiniu universalizmu ir pasaulėžvalgos gilumu. Menipėja – tai „svarbiausių klausimų" žanras. Joje išbandomos pagrindinės filosofinės pozicijos. Menipėja stengiasi pateikti lyg ir paskutinius sprendžiamuosius žmogaus žodžius, poelgius, kurių kiekviename atsiskleidžia visas žmogus ir visa jo gyvenimo visuma. Šis žanro bruožas turbūt itin ryškiai

pasireiškė ankstyvosiose menipėjose (Heraklido Pontiečio, Biono, Talio, Menipo), bet išsilaikė, nors kartais kiek ir silpniau, visose šio žanro atmainose kaip būdingas jo bruožas. Menipėjoje pats filosofinės problematikos pobūdis, lyginant su „sokratiškuoju dialogu", turėjo ryškiai pasikeisti: nubyrėjo visos bent kiek „akademiškos" problemos (gnoseologinės ir estetinės), išnyko sudėtinga ir išplėtota argumentacija, liko iš esmės pliki „svarbiausi klausimai", turintys praktinės etikos pobūdį. Menipėjai būdinga kaip tik tokių „svarbiausiųjų pozicijų pasaulyje" sinkrizė (kitaip sakant, gretinimas). Pavyzdžiui, karnavališkai satyriškas „Gyvenimų išpardavimo", kitaip sakant, svarbiausių gyvenimo pozicijų, pavaizdavimas Lukiano kūryboje, fantastiški plaukiojimai po ideologines jūras Varono kūryboje (*Sesculixes*), perėjimas per visas filosofines mokyklas (turbūt jau Biono) ir panašiai. Visur čia apnuoginti svarbiausių gyvenimo klausimų *pro et contra*.

6. Dėl menipėjai būdingo filosofinio universalizmo joje atsiranda triplanė struktūra: veiksmas ir dialoginės sinkrizės perkeliamos iš žemės į Olimpą ir į požemio karalystę. Išoriškai ypač ryški ši triplanė struktūra, pavyzdžiui, Senekos „Sumoliūgėjime", taip pat išoriškai tiksliai čia pateikiami „dialogai ant slenksčio": Olimpo (kur neįsileido Klaudijaus) prieangyje ir ant požemio karalystės slenksčio. Triplanė misterijos struktūra turėjo lemiamos įtakos tam tikrai viduramžių misterijos bei misterijos scenos struktūrai. „Dialogo ant slenksčio" žanras irgi labai plačiai paplito ir rimtuose, ir juoko žanruose (pavyzdžiui, žinomas fablio apie valstiečio ginčus prie rojaus vartų) – viduriniais amžiais ir ypač plačiai atsispindi reformacijos literatūroje, – vadinamoji „dangaus vartų literatūra" (*„Himmelspforten-Literatur"*). Labai svarbus menipėjoje požemio **karalystės** vaizdavimas: čia pasirodė ypatingas žanras „mirusiųjų pokalbiai", plačiai paplitęs Europos Renesanso literatūroje XVII–XVIII amžiais.

7. Menipėjoje atsiranda ypatingas **eksperimentuojančios fantastikos** tipas, visai nebūdingas antikos epui ir tragedijai:

stebėjimas iš kokio nors neįprasto taško, pavyzdžiui, iš aukštai, dėl to labai keičiasi stebimų gyvenimo reiškinių dydžiai; pavyzdžiui, Lukiano „Ikaromenipas" arba Varono „Endimionas" (miesto gyvenimo stebėjimas iš aukštai). Šios eksperimentuojančios fantastikos kryptis, veikiama menipėjos lemiančios įtakos, tęsiasi ir vėlesnėse epochose – Rabelais, Swifto, Voltaire'o (*Mikromegas*) ir kitų kūryboje.

8. Menipėjoje pirmą kartą atsirado ir tai, ką galima pavadinti moraliniu bei psichologiniu eksperimentavimu: neįprastų, nenormalių moralinių ir psichinių žmogaus būsenų – visokių rūšių beprotysčių („maniakų tematika"), asmenybės susidvejinimo, nesutramdomo svajingumo, neįprastų sapnų, aistrų, artimų beprotybei[5], savižudybių ir panašiai – vaizdavimas. Visi tie reiškiniai menipėjoje yra ne siauro teminio, o formalaus žanrinio pobūdžio. Sapnai, svajonės, beprotybė sugriauna epinį ir tragiškąjį žmogaus bei jo likimo vientisumą: jame atsiskleidžia kitokio žmogaus ir kitokio gyvenimo galimybės, jis praranda savo užbaigtumą ir vienareikšmiškumą, jis nebesutampa pats su savimi. Sapnai yra įprasti ir epe, bet ten jie – pranašingi, skatinantys arba persergstintys – neišveda žmogaus už jo likimo ir charakterio ribų, negriauna jo vientisumo. Aišku, žmogaus neužbaigtumas ir nesutapimas paties su savimi menipėjoje yra dar gana elementaraus ir užuomazginio pobūdžio, bet jie jau atskleisti ir leidžia naujai išvysti žmogų. Žmogaus vientisumą ir užbaigtumą sugriauti padeda ir menipėjoje atsirandantis dialogiškas požiūris į save (gresiantis asmenybės susidvejinimu). Šia prasme labai įdomi Varono menipėja „Bimarkas", tai yra „dvigubas Markas". Kaip ir visose Varono menipėjose juoko elementas čia labai stiprus. Markas žadėjo parašyti darbą apie tropus ir figūras, bet savo pažado neįvykdo. Antrasis Markas, tai yra jo sąžinė, jo antrininkas visą laiką jam tai primena, neleidžia nusiraminti. Pirmasis Markas bando pažadą tesėti, bet negali susikaupti:

5 Varonas „Eumenidėse" (fragmentuose) kaip beprotybę vaizduoja tokias aistras, kaip antai: garbės troškimas, gobšumas ir kt.

susižavi Homero skaitymu, pats pradeda rašyti eilėraščius ir t.t. Tas dialogas tarp dviejų Markų, tai yra tarp žmogaus ir jo sąžinės, Varono kūryboje yra komiškas, bet, nepaisant to, kaip savotiškas meninis atradimas jis padarė esminę įtaką Augustino „Soliloquia". Tarp kitko, pastebėsime, kad ir Dostojevskis, vaizduodamas antrininkus, visada greta tragiškojo palieka ir **komiškąjį** elementą (ir *Antrininke*, ir Ivano Karamazovo pokalbyje su velniu).

9. Menipėjai labai būdingos skandalų, ekscentriško elgesio, nederančių kalbų ir pasirodymų scenos, tai yra visokie priimtos ir įprastos įvykių eigos, nustatytų elgesio ir etiketo, taip pat ir kalbinio, normų pažeidimai. Tie skandalai menine struktūra labai skiriasi nuo epinių įvykių ir tragiškų katastrofų. Jie iš esmės skiriasi ir nuo komedijos muštynių bei demaskavimų. Galima sakyti, kad menipėjoje pasireiškia naujos meninės skandalingumo ir ekscentriškumo kategorijos, visiškai nebūdingos klasikiniam epui ir dramos žanrams (apie karnavalinį tų kategorijų pobūdį atskirai kalbėsime vėliau). Skandalai ir ekscentriški poelgiai griauna epinį ir tragiškąjį pasaulio vientisumą, pažeidžia tvirtą, normalią („padorią") žmogaus reikalų ir įvykių eigą ir išlaisvina žmogaus elgesį nuo iš anksto jį sąlygojančių normų bei motyvacijų. Skandalų ir ekscentriškų pasisakymų kupini ir dievų pasitarimai Olimpe (Lukiano, Senekos, Juliano Atskalūno ir kitų raštuose), ir scenos požemio karalystėje, ir scenos žemėje (pavyzdžiui, skandalai aikštėje, viešbutyje, pirtyje Petronijaus kūriniuose). „Nederamas žodis" – nederamas arba dėl savo ciniško atvirumo, arba dėl šventumą profanuojančio demaskavimo, arba dėl ryškaus etiketo pažeidimo – taip pat labai būdinga menipėjai.

10. Menipėja kupina rėžiančių kontrastų ir oksimoroninių derinių: dora hetera, tikra išminčiaus laisvė ir jo vergiška padėtis, imperatorius, tampantis vergu, moraliniai nuopuoliai ir apsivalymai, prabanga ir skurdas, taurus plėšikas ir panašiai. Menipėjoje dažnas aštrių perėjimų ir pasikeitimų,

viršaus ir apačios, pakilimų ir kritimų, netikėtų tolimo ir atskiro suartinimų, įvairių mezaliansų žaismas.

11. Į menipėją dažnai įjungiami **socialinės utopijos** elementai, kurie pasirodo sapnų ar kelionių į nežinomas šalis forma; kartais menipėja tiesiog perauga į utopinį romaną (Heraklido Pontiečio *Abaris*). Utopinis elementas natūraliai derinasi su visais kitais šio žanro elementais.

12. Menipėjai būdingas platus įterptinių žanrų (novelių, laiškų, oratorių kalbų, simpozionų ir kt.) panaudojimas, būdingas prozinės ir poetinės kalbos maišymas. Įterptiniai žanrai pateikiami skirtingai nutolę nuo pagrindinės autoriaus pozicijos, kitaip sakant, turi skirtingą parodijos ir objektiškumo laipsnį. Eiliuotos partijos visada atliekamos šiek tiek parodijuojant.

13. Įterptinių žanrų buvimas sustiprina menipėjos daugiastiliškumą ir daugiatoniškumą; čia formuojasi naujas požiūris į žodį kaip į literatūros medžiagą, kuris būdingas visai dialoginei grožinės prozos vystymosi krypčiai.

14. Pagaliau paskutinė menipėjos ypatybė – jos aktualus publicistiškumas. Tai savotiškas senovės „žurnalistinis" žanras, kuriame ryškus ideologinis aktualumas. Lukiano satyrų visuma – tai ištisa jo laiko enciklopedija: satyros pilnos atviros ir paslėptos polemikos su įvairiomis to meto filosofinėmis, religinėmis, ideologinėmis, mokslinėmis mokyklomis, kryptimis ir srovėmis, pilnos dabarties arba neseniai mirusių veikėjų, „minčių valdovų" visose visuomeninio ir ideologinio gyvenimo sferose (savo vardais ir užšifruotų) paveikslų, kupinos aliuzijų į didelius ir mažus epochos įvykius. Jos užčiuopia naujas buitinio gyvenimo plėtros tendencijas, parodo užgimstančius socialinius visuomenės sluoksnių tipus ir panašiai. Toks savotiškas „rašytojo dienoraštis" (kuriame ryškiai dominuoja karnavalinio juoko elementai) yra ir Varono satyrų visuma. Ta pati ypatybė būdinga ir Petronijaus, Apulėjaus ir kitų kūrybai. Žurnalistiškumu, publicistiškumu, feljetoniškumu, aštriu aktualumu daugiau ar mažiau pasižymi

visi menipėjos atstovai. Mūsų nurodyta paskutinioji savybė natūraliai derinasi su visais likusiais šio žanro požymiais.

Tokios yra pagrindinės menipėjos žanro ypatybės. Būtina dar kartą pabrėžti organišką visų tų, atrodytų, labai įvairių požymių vienovę, gilų vidinį šio žanro vientisumą. Jis formavosi tuo metu, kai skaidėsi nacionalinis padavimas, iro etinės normos, sudariusios antikinį „gražios išorės" („grožio – kilnumo") idealą, tuo metu, kai vyko įtempta kova tarp daugybės įvairiausių religinių ir filosofinių mokyklų bei krypčių, kai ginčai svarbiausiais pasaulėžiūros klausimais tapo masiniu buities reiškiniu visuose gyventojų sluoksniuose ir vyko visur, kur tik žmonės susirinkdavo – turgavietėse, gatvėse, vieškeliuose, tavernose, pirtyse, laivų deniuose ir panašiai, kai filosofo, išminčiaus (kiniko, stoiko, epikūriečio) arba pranašo, stebukladario figūra pasidarė įprasta ir būdavo sutinkama dažniau negu vienuolio figūra viduramžiais, didžiausio vienuolių ordinų klestėjimo metu. Tai buvo naujos pasaulinės religijos – krikščionybės – pradžios ir formavimosi epocha.

Kita šios epochos pusė – visų išorinių žmogaus padėčių gyvenime nuvertėjimas, jų virtimas **vaidmenimis**, vaidinamais paklūstant aklo likimo valiai pasaulinio teatro scenoje (giliai filosofiškai tai suvokta Epikteto ir Marko Aurelijaus kūriniuose, o grožinėje literatūroje – Lukiano ir Apulėjaus). Tai griovė epinį ir tragiškąjį žmogaus ir jo likimo vientisumą.

Todėl menipėjos žanras yra galbūt pati adekvačiausia šios epochos ypatybių išraiška. Gyvenimiškasis turinys čia įgavo pastovią žanro formą, kuri turi **vidinę logiką**, nulemiančią neišardomą visų jos elementų ryšį. Dėl to menipėjos žanras ir galėjo įgauti didžiulę, iki šiol dar beveik visai mokslo neįvertintą reikšmę Europos romano prozos istorijoje.

Būdamas iš vidaus vientisas, menipėjos žanras drauge ir labai išoriškai plastiškas, gebąs nuostabiai sugerti gimininingus mažuosius žanrus ir įsiskverbti kaip sudedamasis elementas į kitus didelius žanrus.

Menipėja sugeria tokius giminingus žanrus, kaip antai: diatribė, solilokviumas, simpozionas. Tų žanrų gimininguimas nulemtas išorinio ir vidinio jų požiūrio į žmogaus gyvenimą bei žmogaus mintį **dialogiškumo**.

Diatribė – tai iš vidaus dialogizuotas retorinis žanras, paprastai sukurtas pokalbio su nesamu pašnekovu forma, o tai sukeldavo paties kalbos ir mąstymo proceso dialogizaciją. Diatribės pradininku senovės autoriai laikė tą patį Bioną Boristenietį, kuris buvo laikomas ir menipėjos pradininku. Reikia pažymėti, kad būtent diatribė, o ne klasikinė retorika padarė lemiamą įtaką ankstyvojo krikščioniškojo pamokslo žanro ypatybėms.

Dialogiškas požiūris į save nulėmė solilokviumo žanrą. Tai pokalbis su pačiu savimi. Dar Antistenas (Sokrato mokinys, galbūt jau rašęs menipėjas) didžiausiu savo filosofijos pasiekimu laikė „sugebėjimą dialogiškai bendrauti su pačiu savimi". Nuostabūs šio žanro meistrai buvo Epiktetas, Markas Aurelijus ir Augustinas. Žanro pagrindą sudaro **žmogaus vidaus**, „paties savęs" atskleidimas, kuris yra prieinamas ne pasyviai savistabai, o tik aktyviam **dialogiškam požiūriui į save**, griaunančiam naivų savęs suvokimo vientisumą, kuris buvo lyrinio, epinio ir tragiškojo žmogaus paveikslo pagrindas. Dialogiškas požiūris į save sudaužo išorinį savo paties paveikslą, skirtą kitiems žmonėms, nulemiantį žmogaus vertinimą iš išorės (kitų akimis) ir aptemdantį savimonės grynumą.

Abu žanrai – ir diatribė, ir solilokviumas – plėtojosi menipėjos orbitoje, susipindavo su ja ir į ją prasiskverbdavo (ypač romėnų ir ankstyvosios krikščionybės laikais).

Simpozionas – puotos dialogas, egzistavęs jau „sokratiškojo dialogo" epochoje (jo pavyzdžiai Platono ir Ksenofonto veikaluose), bet plačiai ir gana įvairiai plėtojęsis vėlesnėse epochose. Dialogiškas puotų žodis turėjo ypatingų privilegijų (iš pradžių kultinio pobūdžio): jis galėjo būti itin laisvas, nevaržomas ir familiarus, galėjo būti be galo atviras, ekscentriškas, ambivalentiškas, tai yra galėjo derinti savo žodyje gyrimą ir

peikimą, rimta ir juokinga. Simpozionas iš prigimties grynai karnavalinis žanras. Menipėja kartais būdavo pateikiama tiesiog kaip simpozionas (tikriausiai jau Menipo kūryboje; trys Varono satyros pateiktos kaip simpozionai, simpoziono elementų buvo ir Lukiano, ir Petronijaus kūryboje).

Menipėja, kaip sakėme, sugebėjo įsiskverbti į didžiuosius žanrus, savotiškai juos pakeisdama. Pavyzdžiui, menipėjos elementai užčiuopiami „graikų romanuose". Antai nuo kai kurių Ksenofonto Efesiečio *Efeso apysakos* vaizdų ir epizodų aiškiai dvelkia menipėja. Landynių natūralizmo dvasia čia pavaizduoti žemieji visuomenės sluoksniai: kaliniai, vergai, plėšikai, žvejai ir kt. Kitiems romanams būdingas vidinis dialogiškumas, parodijos ir redukuoto juoko elementai. Prasiskverbia menipėjos elementai ir į utopinius antikos kūrinius bei aretaloginio žanro kūrinius (pavyzdžiui, į Filostrato „Apolonijaus Tianiečio gyvenimą"). Labai svarbus ir transformuojantis menipėjos smelkimasis į senosios krikščioniškosios literatūros žanrus.

Mūsų aprašomoji menipėjos žanro ir su ja susijusių giminingų žanrų ypatybių charakteristika labai artima apibūdinimui, kurį galima būtų pateikti Dostojevskio kūrybos žanro ypatybėms (žr., pavyzdžiui, 20–21 šio darbo puslapiuose cituotą Leonido Grosmano charakteristiką). Iš esmės visas menipėjos ypatybes (aišku, pakitusias ir tapusias sudėtingesnėmis) rasime ir Dostojevskio kūryboje. Ir tikrai tai vienas ir tas pats žanro pasaulis, bet menipėjoje jis pavaizduotas savo raidos **pradžioje**, o Dostojevskio kūryboje – pačioje savo **viršūnėje**. Bet mes jau žinome, kad pradžia, tai yra žanro archaika, nauju pavidalu išlieka ir aukščiausiose žanro raidos stadijose. Netgi kuo labiau ir sudėtingiau plėtojasi žanras, tuo geriau ir giliau jis prisimena savo praeitį.

Ar tai reiškia, kad Dostojevskis **tiesiogiai** ir **sąmoningai** rėmėsi antikine menipėja? Aišku, ne! Jis anaiptol **nestilizavo** senųjų žanrų. Jis prisijungė prie tokios šio žanro tradicijos, kokia ji buvo jo laikais, nors ir su praėjusiais šios tradicijos

etapais, tarp jų ir su antikiniu, jis buvo geriau ar prasčiau susipažinęs (apie Dostojevskio kūrybos žanro šaltinius mes dar kalbėsime). Šiek tiek paradoksaliai šnekant galima pasakyti, kad ne subjektyvi Dostojevskio atmintis, o objektyvi paties žanro, kuriam priklauso jo kūriniai, atmintis išsaugojo antikinės menipėjos ypatybes.

Šios menipėjos žanro ypatybės ne tik atgimė, bet ir **atsinaujino** Dostojevskio kūryboje. Kūrybiškai panaudodamas jų galimybes Dostojevskis labai nutolo nuo antikinių menipėjų autorių. Savo filosofine bei socialine problematika, savo meninėmis ypatybėmis antikinės menipėjos, lyginant su Dostojevskio kūryba, atrodo ir primityvios, ir blankios. Tačiau svarbiausias skirtumas – antikinė menipėja dar nėra **polifoninė**. Menipėja, kaip ir „sokratiškasis dialogas", galėjo tik paruošti tam tikras žanro sąlygas polifonijos atsiradimui.

* * *

Dabar mes turime pereiti prie karnavalo ir literatūros karnavalizacijos problemos, mūsų jau apmestos anksčiau.

Karnavalo (suprantant jį kaip visų įvairių karnavalinio tipo švenčių, apeigų ir formų visumą) esmės, jo gilių šaknų pirmykštėje santvarkoje ir pirmykščiame žmogaus mąstyme, jo raidos klasinės visuomenės sąlygomis, jo išskirtinės gyvybinės jėgos ir negęstančio žavesio problema – tai viena iš sudėtingiausių ir įdomiausių kultūros istorijos problemų. Pakalbėti apie ją iš esmės čia mes, aišku, negalime. Mus čia domina, galima sakyti, tik karnavalizacijos problema, tai yra lemiančios karnavalo įtakos literatūrai ir konkrečiai jos žanrams problema.

Pats karnavalas (kartojame: suprantant jį kaip visų įvairiausių karnavalinio tipo švenčių visumą) – tai, žinoma, ne literatūros reiškinys. Tai **sinkretinė vaizdinė** apeiginio pobūdžio forma. Ta forma labai sudėtinga, įvairi, be bendro

karnavalinio pagrindo, turinti visokių variacijų ir atspalvių, tai priklauso nuo epochų, tautų ir atskirų švenčių skirtumo. Karnavalas suformavo visą simbolinę konkrečių jausminių formų kalbą – pradedant dideliais ir sudėtingais masiniais vaidinimais, baigiant atskirais karnavalo gestais. Ta kalba diferencijuotai ir, galima sakyti, labai aiškiai (kaip bet kokia kalba) išreiškė vientisą (bet sudėtingą) karnavalinę pasaulėjautą, persmelkiančią visas jo formas. Šios kalbos negalima iki galo ir bent kiek adekvačiau išversti į žodžių kalbą, juolab į abstrakčių sąvokų kalbą. Bet ją galima tam tikru būdu transponuoti į giminingą jai, kaip irgi konkrečiai jausminę, meninių paveikslų kalbą, tai yra į literatūros kalbą. Tą karnavalo transponavimą į literatūros kalbą mes ir vadiname jos karnavalizacija. Turėdami galvoje šį transponavimą išskirsime ir panagrinėsime atskirus karnavalo momentus bei ypatybes.

Karnavalas – tai reginys be rampos ir be skirstymo į atlikėjus ir žiūrovus. Karnavale visi aktyviai dalyvauja, visi įsijungia į jo vyksmą. Karnavalą ne žiūri ir, griežtai tariant, ne vaidina, o **gyvena** jame, gyvena pagal jo įstatymus, kol tie įstatymai veikia, tai yra gyvena **karnavalo gyvenimą**. O karnavalo gyvenimas – tai gyvenimas, išstumtas iš savo **įprastų** vėžių, tam tikra prasme „gyvenimas atvirkščiai", „pasaulis priešingai" (*monde à l'envers*).

Įstatymai, draudimai ir apribojimai, lėmę įprasto, tai yra nekarnavalinio gyvenimo būdą ir tvarką, karnavalo metu atšaukiami, atšaukiama visų pirma hierarchinė tvarka ir visos su ja susijusios baimės, pagarbos, pieteto, etiketo ir panašios formos, tai yra visa, kas nulemta socialinės, hierarchinės ir visokios kitokios (taip pat ir amžiaus) žmonių nelygybės. Atšaukiama bet kokia **distancija** tarp žmonių ir įsigalioja ypatinga karnavalo kategorija – **laisvas, familiarus kontaktas tarp žmonių**. Tai labai svarbus karnavalinės pasaulėjautos momentas. Žmonės, kuriuos gyvenime skiria neperžengiami hierarchiniai barjerai, įsitraukia į laisvą familiarų kontaktą karnavalo aikštėje. Šita familiaraus kontakto kategorija nulemia

ir ypatingą masinių vyksmų organizacijos pobūdį, ir laisvus karnavalo judesius, ir atvirą karnavalo žodį.

Karnavale konkrečia jausmine forma, pusiau realiai, pusiau vaidinant, klostosi **naujas žmonių tarpusavio santykių būdas**, priešpriešinamas visagaliams socialiniams ir hierarchiniams nekarnavalinio gyvenimo santykiams. Žmogaus elgesys, judesys ir žodis išsilaisvina iš bet kokios hierarchinės padėties (luomo, titulo, amžiaus, turto) valdžios, kuri visiškai nulemdavo juos nekarnavaliniame gyvenime, ir todėl tampa ekscentriški, nederantys, vertinant įprasto nekarnavalinio gyvenimo požiūriu. **Ekscentriškumas** – tai ypatinga karnavalinės pasaulėjautos kategorija, organiškai susijusi su familiaraus kontakto kategorija; konkrečia jausmine forma jis leidžia pasireikšti slaptoms žmogaus prigimties pusėms.

Su familiarizacija susijusi ir trečioji karnavalinės pasaulėjautos kategorija – **karnavalo mezaliansai**. Laisvas familiarus santykis apima viską: visas vertybes, mintis, reiškinius ir daiktus. Į karnavalo kontaktus ir derinius įsitraukia visa, kas buvo uždara, atskirta, nekarnavalinės pasaulėžiūros nutolinta vienas nuo kito. Karnavalas suartina, sujungia, sužieduoja ir sutuokia tai, kas šventa, su tuo, kas profaniška, kas kilnu, su tuo, kas žema, kas didu, su tuo, kas niekinga, kas išmintinga, su tuo, kas kvaila, ir panašiai.

Su tuo susijusi ir ketvirtoji karnavalo kategorija – **profanacija**: karnavalinės šventvagystės, visa karnavalinių pažeminimų ir sumenkinimų sistema, karnavalinės nešvankybės, susijusios su žemės ir kūno vaisingumo jėga, karnavalinės šventųjų tekstų ir posakių parodijos ir panašiai.

Visos šios karnavalo kategorijos – ne **abstrakčios mintys** apie lygybę ir laisvę, apie visko tarpusavio ryšį, apie priešybių vienovę ir t.t. Ne, tai konkrečios jausminės, paties gyvenimo formomis išgyvenamos ir suvaidinamos apeigų spektaklio „mintys", susiformavusios ir gyvenusios tūkstantmečius plačiausiuose Europos žmonių liaudies sluoksniuose. Todėl jos ir galėjo padaryti tokią didžiulę **formalią žanrą formuojančią** įtaką literatūrai.

Šitos karnavalo kategorijos, ir visų pirma žmogaus ir pasaulio laisvos familiarizacijos kategorija, per tūkstantmečius transponavosi į literatūrą, ypač į dialoginės krypties romano grožinę prozą. Familiarizacija padėjo sugriauti epinę ir tragiškąją distanciją ir pervesti visa, kas vaizduojama, į familiaraus kontakto zoną, ji iš esmės paveikė siužeto ir siužetinių situacijų kūrimą, nulėmė ypatingą autoriaus pozicijos veikėjų atžvilgiu familiarumą (neįmanomą aukštuosiuose žanruose), suteikė mezaliansų ir profanuojančių pažeminimų logikos, galiausiai padarė galingą keičiančią įtaką pačiam literatūros žodiniam stiliui. Visa tai labai ryškiai pasireiškia ir menipėjoje. Prie šito mes dar grįšime, bet pirmiausia būtina pakalbėti apie kai kurias kitas karnavalo puses, ir visų pirma apie **karnavalo vyksmus**.

Svarbiausias karnavalo vyksmas yra **juokdariškas karnavalo karaliaus apvainikavimas, o po to nuvainikavimas**. Šios apeigos vienaip ar kitaip būdingos visoms karnavalo tipo šventėms: labiausiai išplėtotomis formomis – saturnalijose, europietiškame karnavale ir kvailių šventėje (šioje šventėje vietoj karaliaus būdavo renkami juokdariški dvasininkai, vyskupai arba popiežius – tai priklausė nuo bažnyčios rango); mažiausiai išplėtotomis formomis – visose kitose šio tipo šventėse, net ir šventiniuose pobūviuose, kur būdavo renkamos šventės karalienės ir karaliai.

Apeiginio karaliaus apvainikavimo ir nuvainikavimo vyksme glūdi pats karnavalinės pasaulėjautos branduolys – **pakeitimų ir pasikeitimų, mirties ir atsinaujinimo patosas**. Karnavalas – viską sunaikinančio ir viską atnaujinančio laiko šventė. Taip galima išreikšti pagrindinę karnavalo mintį. Bet pabrėžiame dar kartą: tai ne abstrakti mintis, o gyva pasaulėjauta, išreikšta išgyvenamomis ir vaidinamomis konkrečiomis jausminėmis apeiginio vyksmo formomis.

Apvainikavimas – nuvainikavimas – dvejybinės ambivalentiškos apeigos, išreiškiančios pasikeitimo – atsinaujinimo neišvengiamumą ir tuo pat metu kūrybingumą, bet kokios

santvarkos ir tvarkos, bet kokios valdžios ir padėties (hierarchinės) **linksmą sąlygiškumą**. Apvainikavime jau slypi būsimo nuvainikavimo idėja: jis nuo pat pradžių ambivalentiškas. Apvainikuojamas tikro karaliaus antipodas – vergas arba juokdarys, ir nuo to tarsi prasideda ir yra pašventinamas išvirkščias karnavalo pasaulis. Apvainikavimo apeigose ir visi paties ceremonialo momentai, ir valdžios simboliai, kurie įteikiami apvainikuojamajam, ir rūbai, kuriais jis apsivelka, tampa ambivalentiški, įgauna linksmo sąlygiškumo atspalvį, virsta beveik butaforiniais (bet tai apeigų butaforija); jų simbolinė reikšmė pasidaro dviplanė (kaip realūs valdžios simboliai, tai yra ne karnavalo pasaulyje, jie vienaplaniai, absoliutūs, sunkiasvoriai ir monolitiškai rimti). Per apvainikavimą jau nuo pat pradžios persišviečia nuvainikavimas. Ir tokie yra visi karnavalo simboliai: jie visada turi savyje neigimo (mirties) perspektyvą arba atvirkščiai. Gimime slypi mirtis, mirtyje – naujas gimimas.

Nuvainikavimo apeigos lyg ir užbaigia apvainikavimą, yra neatskiriamos nuo jo (kartoju: tai dvejybinės apeigos). Bet per jį persišviečia naujas apvainikavimas. Karnavalas švenčia patį pasikeitimą, patį kaitos procesą, o ne tai, kas būtent keičiasi. Karnavalas, taip sakant, funkcionalus, o ne substancialus. Jis nieko neabsoliutizuoja, bet skelbia linksmą visa ko sąlygiškumą. Nuvainikavimo apeigų ceremonialas priešingas apvainikavimo apeigoms: nuo nuvainikuojamojo nuvelka jo karaliaus drabužius, nuima vainiką, atima kitus valdžios simbolius, išjuokia ir muša. Visi simboliniai šio nuvainikavimo ceremonialo momentai įgauna antrą teigiamą planą, tai ne nuogas, absoliutus paneigimas ir sunaikinimas (absoliutaus neigimo kaip ir absoliutaus teigimo karnavale nebūna). Kaip tik nuvainikavimo apeigose ypač ryškiai matėsi karnavalinis pasikeitimų ir atsinaujinimų patosas, kuriančios mirties paveikslas. Todėl nuvainikavimo apeigos dažniausiai transponavosi į literatūrą. Bet, kartojame, apvainikavimas – nuvainikavimas neatskiriami, jie dvejybiniai ir

pereina vienas į kitą; visiškai juos atskyrus, prarandama karnavalinė jų prasmė.

Karnavalo apvainikavimo – nuvainikavimo vyksmas persmelktas, aišku, karnavalo kategorijų (karnavalo pasaulio logikos): laisvo familiaraus kontakto (tai labai ryškiai pasireiškia nuvainikavime), karnavalo mezaliansų (vergas – karalius), profanacijos (žaidimas aukščiausios valdžios simboliais) ir panašiai.

Čia nesustosime prie apvainikavimo – nuvainikavimo apeigų detalių (nors jos labai įdomios) ir prie visokiausių to variacijų skirtingose epochose bei įvairiose karnavalo tipo šventėse. Neanalizuosime ir įvairių šalutinių karnavalo apeigų, tokių, pavyzdžiui, kaip persirenginėjimai, tai yra karnavalo drabužių, padėčių gyvenime ir likimų keitimas, karnavalo mistifikacijos, bekraujai karnavalo karai, žodiniai agonai – barniai, pasikeitimas dovanomis (perteklius kaip karnavalo utopijos momentas) ir kita. Visos šios apeigos taip pat transponavosi į literatūrą, suteikdamos tam tikriems siužetams ir siužeto situacijoms simbolinės gilumos ir ambivalentiškumo arba linksmo sąlygiškumo, karnavalo lengvumo ir pasikeitimų greitumo.

Bet, aišku, itin didelę reikšmę grožinės literatūros kūrėjų mąstymui turėjo apvainikavimo – nuvainikavimo apeigos. Jos nulėmė ypatingą **nuvainikuojantį** meninių paveikslų ir visų kūrinių struktūros **tipą**, ir nuvainikavimas čia iš esmės ambivalentiškas bei dviplanis. O jeigu karnavalo ambivalentiškumas nuvainikavimo vaizduose užgesdavo, jie išsigimdavo į grynai neigiamą moralinio ar socialinio bei politinio pobūdžio **demaskavimą**, tapdavo vienaplaniai, prarasdavo savo meniškumą, virsdami paprasčiausia publicistika.

Būtina dar atskirai pakalbėti apie ambivalentinę karnavalo vaizdų prigimtį. Visi karnavalo vaizdai dvejybiniai, juose jungiasi abu pasikeitimo ir krizės poliai: gimimas ir mirtis (nėščios mirties paveikslas), palaiminimas ir prakeikimas (laiminantys karnavalo prakeikimai, kuriuose drauge linkima

mirties ir atgimimo), pagyrimas ir barimas, jaunystė ir senatvė, viršus ir apačia, veidas ir užpakalis, kvailybė ir išmintis. Karnavalo mąstymui labai būdingi poriniai paveikslai, parinkti kontrasto principu (aukštas – žemas, storas – plonas ir panašiai) ir pagal panašumą (antrininkai – dvyniai). Būdingas ir daiktų panaudojimas atvirkščiai: drabužių apsivilkimas išvirkščiai (arba atvirkščiai), kelnių movimasis ant galvos, indų dėjimasis vietoj galvos apdangalų, namų apyvokos daiktų panaudojimas kaip ginklų ir t.t. Tai ypatingas karnavalo **ekscentriškumo** kategorijos pasireiškimas, to, kas įprasta ir visų priimta, pažeidimas, iš savo įprastinių vėžių išmuštas gyvenimas.

Labai ambivalentiškas **ugnies** paveikslas karnavale. Tai ugnis, tuo pat metu ir naikinanti, ir atnaujinanti pasaulį. Europos karnavaluose beveik visada figūruodavo ypatingas įrenginys (paprastai vežimas su įvairiausiu karnavalo šlamštu), vadinamas „pragaru", karnavalo pabaigoje tas „pragaras" būdavo iškilmingai sudeginamas (kartais karnavalo „pragaras" ambivalentiškai derinosi su gausybės ragu). Būdingos Romos karnavalo *moccoli* apeigos: kiekvienas karnavalo dalyvis neša uždegtą žvakę („žvakigalį") ir kiekvienas stengiasi užgesinti kito žvakę rėkdamas „Sia ammazzato!" („Mirtis tau!"). Savo įžymiajame Romos karnavalo aprašyme („Kelionėje po Italiją") Goethe, bandydamas atskleisti už karnavalo vaizdų slypinčią giliąją jų prasmę, pasakoja labai simbolišką scenelę: *moccoli* metu berniukas gesina savo tėvo žvakę, linksmai karnavališkai šaukdamas: „Sia ammazzato il Signore Padre!" (tai yra „Mirtis tau, senjore tėve!")

Be galo ambivalentiškas ir pats karnavalo **juokas**. Genetiškai jis susijęs su seniausiomis ritualinio juoko formomis. Ritualinis juokas buvo nukreiptas aukštyn: blevyzgojo ir išjuokė saulę (aukščiausią dievą), kitus dievus, aukščiausiąją žemės valdžią, kad priverstų juos **atsinaujinti**. Visos ritualinio juoko formos buvo susijusios su mirtimi ir atgimimu, su apvaisinimo aktu, su vaisingumo jėgos simboliais. Ritualinis

juokas reagavo į saulės gyvenimo **krizes** (saulėgrąžas), dievybės gyvenimo, pasaulio ir žmonių gyvenimo (laidotuvių juokas) krizes. Jame susiliedavo išjuokimas su džiūgavimu.

Šita seniausioji juoko kryptis aukštyn (dievybė ir valdžia) nulėmė juoko privilegijas antikoje ir viduramžiais. Juokais buvo leidžiama daug kas, ko nebuvo leidžiama rimtai. Viduramžiais prisidengus įteisinta juoko laisve buvo galima *parodia sacra*, tai yra šventųjų tekstų ir apeigų parodija.

Karnavalo juokas irgi nukreiptas aukštyn – į valdžių ir tiesų pasikeitimą, pasaulio tvarkų pasikeitimą. Juokas apima abu pasikeitimo polius, priklauso pačiam pasikeitimo procesui, pačiai **krizei.** Karnavalo juoko akte derinasi mirtis ir atgimimas, neigimas (pajuoka) ir teigimas (džiūgaujantis juokas). Tai labai pasaulėžiūriškas ir universalus juokas. Tokia ambivalentinio karnavalo juoko specifika.

Kalbėdami apie juoką, paliesime dar vieną klausimą – karnavalinę **parodijos** prigimtį. Parodija, kaip jau pažymėjome, neatskiriamas „Menipo satyros" ir apskritai visų karnavalizuotų žanrų elementas. Gryniesiems žanrams (epopėjai, tragedijai) parodija organiškai svetima, o karnavalizuotiems žanrams, priešingai, organiškai būdinga. Antikoje parodija buvo neatsiejamai susijusi su karnavalo pasaulėjauta. Parodijavimas – tai **nuvainikuojančio antrininko** sukūrimas, tai tas pats „išvirkščias pasaulis". Todėl parodija ambivalentiška. Antika iš esmės parodijavo viską: satyrų drama, pavyzdžiui, iš pradžių buvo prieš ją egzistavusios tragiškosios trilogijos parodijos juoko aspektas. Parodija čia, aišku, nebuvo tik parodijuojamojo neigimas. Viskam būdinga parodija, tai yra savas juokingas aspektas, nes mirtis padeda viskam atgimti ir atsinaujinti. Romoje parodija buvo būtina ir laidotuvių, ir triumfuojančiam juokui (ir vienas, ir kitas, aišku, buvo karnavalo tipo apeigos). Karnavale buvo parodijuojama labai plačiai ir įvairiomis formomis bei laipsniais: margiausi paveikslai (pavyzdžiui, įvairios karnavalinės poros) visais ir visokiausiais požiūriais parodijavo vienas kitą, tai buvo lyg ir ištisa

kreivų veidrodžių sistema – pailginančių, sumažinančių, iškreipiančių įvairiomis kryptimis bei skirtingu laipsniu.

Parodijuojantys antrininkai tapo gana dažnu reiškiniu ir karnavalizuotoje literatūroje. Ypač ryškiai tai išreikšta Dostojevskio kūryboje, – beveik kiekvienas iš pagrindinių jo romanų veikėjų turi po keletą antrininkų, įvairiai jį parodijuojančių: Raskolnikovą parodijuoja Svidrigailovas, Lužinas, Lebeziatnikovas, Stavrogina – Piotras Verchovenskis, Šatovas, Kirilovas, Ivaną Karamazovą – Smerdiakovas, velnias, Rakitinas. Kiekviename iš jų (tai yra iš antrininkų) veikėjas miršta (tai yra paneigiamas), kad atsinaujintų (tai yra apsivalytų, taptų tobulesnis).

Ankštos formos naujųjų laikų literatūrinėje parodijoje ryšys su karnavalo pasaulėjauta beveik visai nutrūksta. Bet Renesanso epochos parodijose (Erasmus, Rabelais ir kitų) karnavalo ugnis dar liepsnojo: parodija buvo ambivalentiška ir jautė savo ryšį su mirtimi – atsinaujinimu. Todėl parodijos aplinkoje ir galėjo atsirasti vienas iš svarbiausių ir drauge karnavališkiausių pasaulinės literatūros romanų – Cervanteso *Don Kichotas*. Dostojevskis taip vertino šį romaną:

> Visame pasaulyje nėra gilesnio ir stipresnio už šį kūrinį. Kol kas tai svarbiausias ir didingiausias žmogaus minties žodis, karčiausia ironija, kokią tik galėjo išreikšti žmogus, ir jei žemė baigtųsi, ir kur nors ten žmonių paklaustų: „Na, ar jūs supratote savo gyvenimą žemėje ir ką apie jį nusprendėte?" – tai žmogus tylėdamas galėtų parodyti Don Kichotą: „Štai ką aš nusprendžiau, ar galite jūs už tai mane teisti?"

Būdinga, kad tokį savo *Don Kichoto* vertinimą Dostojevskis formuluoja tipiško „dialogo ant slenksčio" forma.

Baigiant karnavalo analizę (literatūros karnavalizacijos požiūriu) keletas žodžių apie karnavalo aikštę.

Pagrindinė karnavalo vyksmų arena buvo aikštė ir prie jos besišliejančios gatvės. Tiesa, karnavalas nukeliaudavo ir į namus, jį iš esmės ribojo tik laikas, bet ne erdvė; jis neturėjo scenos aikštelės ir rampos. Bet pagrindinė arena galėjo būti tik aikštė, nes karnavalas iš prigimties **visaliaudinis** ir

universalus, familiariai bendrauti turi **visi**. Aikštė buvo visaliaudiškumo simbolis. Karnavalo aikštė – karnavalo vyksmų aikštė – įgavo papildomą simbolinį atspalvį, išplečiantį ir pagilinantį ją. Karnavalizuotoje literatūroje aikštė, kaip siužeto vyksmo vieta, tampa dviplanė ir ambivalentiška: pro realią aikštę tarytum prasišviečia laisvo familiaraus kontakto ir visaliaudinių apvainikavimų – nuvainikavimų karnavalo aikštė. Ir kitos veiksmo vietos (aišku, siužetiškai ir realiai motyvuotos), jei tik jos gali būti įvairių žmonių susitikimų ir kontakto vieta, – gatvės, tavernos, keliai, pirtys, laivų deniai ir panašiai – įgauna papildomą karnavalo aikštės įprasminimą (vaizdai gali būti labai natūralistiški, universali karnavalo simbolika nebijo jokio natūralizmo).

Karnavalo tipo šventės buvo labai svarbios plačiųjų antikos liaudies sluoksnių – ir graikų, ir ypač romėnų, kur centrinė (bet ne vienintelė) karnavalo tipo šventė buvo **saturnalijos**, – gyvenime. Ne mažesnę (o galbūt ir dar didesnę) reikšmę šios šventės turėjo ir viduramžių Europoje, ir Renesanso epochoje, be to, čia jos iš dalies buvo ir tiesioginis gyvas romėnų saturnalijų tęsinys. Liaudies karnavalo kultūros srityje tarp antikos ir vidurinių amžių tradicija niekada nebuvo pertrūkusi. Karnavalinio tipo šventės visais jų raidos laikais turėjo didžiulę, iki šiol dar nepakankamai įvertintą ir ištyrinėtą įtaką visos kultūros, taip pat ir literatūros, kurios tam tikri žanrai ir kryptys patyrė itin galingą **karnavalizaciją**, plėtojimuisi. Antikos epochoje ypač stiprią karnavalizaciją patyrė senoji antikinė komedija ir visa rimtai juokingo sritis. Romoje visos satyrų ir epigramų rūšys netgi organizaciškai buvo susijusios su saturnalijomis, buvo rašomos saturnalijoms arba bent jau kuriamos, prisidengiant įteisintais tos šventės laisvumais (pavyzdžiui, visa Marcialio kūryba tiesiogiai susijusi su saturnalijomis).

Viduriniais amžiais gausiausia juoko ir parodijuojanti literatūra liaudies kalbomis ir lotyniškai vienaip ar kitaip buvo susijusi su karnavalo tipo šventėmis – su pačiu karnavalu, su

„kvailių švente", su laisvu „velykiniu juoku" (*risus paschalis*) ir kt. Viduramžiais iš esmės beveik kiekviena bažnytinė šventė turėjo savo liaudišką aikštės karnavalo pusę (ypač tokios kaip Viešpaties Kūno šventės). Daugelis nacionalinių švenčių, pavyzdžiui, tokios kaip bulių kautynės, turėjo aiškų karnavalinį pobūdį. Karnavalo atmosfera viešpatavo mugių dienomis, vynuogių rinkimo šventės metu, miraklių, misterijų, sotì ir panašių vaidinimų dienomis; visas viduramžių teatro reginių gyvenimas buvo karnavalinio pobūdžio. Dideli miestai (tokie kaip Roma, Napolis, Venezia, Paryžius, Lyonas, Nürnbergas, Kölnas ir kiti) gyveno tikro karnavalo gyvenimą iš viso apie tris mėnesius per metus (kartais ir daugiau). Galima sakyti (aišku, su tam tikromis išlygomis), kad viduramžių žmogus gyveno lyg ir du gyvenimus: vieną – **oficialų**, monolitiškai rimtą ir niūrų, paklūstantį griežtai hierarchinei tvarkai, kupinai baimės, dogmatizmo, šventos pagarbos ir pieteto, o kitą – **karnavalo aikštės**, laisvą, sklidiną ambivalentiško juoko, šventvagysčių, visko, kas šventa, profanacijų, menkinimo ir nešvankybių, familiaraus kontakto su visais ir viskuo. Ir abu tie gyvenimai buvo įteisinti, bet atskirti griežtų laiko ribų.

Neatsižvelgiant į šių dviejų gyvenimo ir mąstymo sistemų (oficialiosios ir karnavalo) kaitą bei abipusį tarpusavio atostūmį, negalima teisingai suprasti viduramžių žmogaus kultūrinės sąmonės savitumo, negalima susivokti ir daugelyje viduramžių literatūros reiškinių, tokių, pavyzdžiui, kaip *parodia sacra*.[6]

Šioje epochoje vyko ir Europos tautų **kalbinio gyvenimo** karnavalizacija: ištisi kalbos klodai – vadinamoji **familiari aikštės** kalba – buvo persmelkti karnavalo pasaulėjautos; buvo kuriamas ir didžiulis laisvų judesių fondas. Familiari visų Europos tautų kalba, ypač keikianti ir išjuokianti, iki pat mūsų dienų kupina karnavalo reliktų, karnavalo simbolikos pertekę ir šiuolaikiniai keikiantys bei pajuokiantys gestai.

[6] Du gyvenimai, oficialusis ir karnavalo, egzistavo ir antikos pasaulyje, bet ten tarp jų niekada nebuvo tokio ryškaus atotrūkio (ypač Graikijoje).

Renesanso epochos karnavalo stichija, galima sakyti, sugriovė begalę barjerų ir įsiveržė į daugelį oficialaus gyvenimo ir pasaulėžiūros sričių. Pirmiausia ji užvaldė visus didžiosios literatūros žanrus, iš esmės juos pakeisdama. Įvyko labai stipri ir beveik visuotinė grožinės literatūros karnavalizacija. Karnavalo pasaulėjauta ir jos kategorijos, karnavalo juokas, karnavalo apvainikavimo – nuvainikavimo, pasikeitimų ir persirengimų simbolika, karnavalo ambivalentiškumas ir visi laisvo karnavalinio žodžio, familiaraus, ciniškai atviro, ekscentriško, giriančio bei keikiančio ir t.t., atspalviai giliai prasiskverbė į visus grožinės literatūros žanrus. Karnavalo pasaulėžiūros pagrindu kūrėsi ir sudėtingos Renesanso pasaulėžiūros formos. Stipriai karnavalo pasaulėjautos nušviesta yra ir antika, kurios tradicijas tęsia epochos humanistai. Renesansas – tai karnavalo gyvenimo viršūnė.[7] Toliau – leidimasis žemyn.

Pradedant XVII amžiumi liaudies karnavalo gyvenimas silpsta: jis jau nebe toks visaliaudinis, mažėja jo reikšmė žmonių gyvenime, jo formos darosi skurdesnės, menksta ir paprastėja. Jau nuo Renesanso epochos ima plėtotis **dvaro šventinio maskarado** kultūra, sugėrusi daugelį karnavalo formų ir simbolių (dažniausiai išoriško dekoratyvaus pobūdžio). Vėliau pradeda rutuliotis platesnė (jau ne dvaro) švenčių ir pasilinksminimų kryptis, kurią galima pavadinti **maskarado linija**, ji išsaugojo šiokius tokius laisvumus ir blyškius karnavalo pasaulėjautos atšvaitus. Daugelis karnavalo formų atitrūko nuo savo liaudiškojo pagrindo ir iš aikštės pasuko šia kamerine maskarado kryptimi, gyvuojančia ir dabar. Daug senųjų karnavalo formų išsilaikė ir toliau gyvena ir atsinaujina aikštės **balaganų** komikoje, taip pat ir **cirke**. Kai kurie karnavalo elementai išsilaiko ir Naujųjų amžių teatro reginių gyvenime.

[7] Viduramžių ir Renesanso (iš dalies ir antikos) liaudies karnavalo kultūrai skirtas mano darbas *Rabelais ir viduramžių bei Renesanso liaudies kultūra* (1940), kuri šiuo metu rengiama spaudai. Ten pateikiama ir speciali bibliografija šiuo klausimu. (Pirmą kartą rusų kalba šis Michailo Bachtino veikalas išspausdintas 1965, antras leidimas – 1990, – *vert. past.*)

Būdinga, kad netgi „aktorių pasaulėlis" šį bei tą išsaugojo iš karnavalo laisvumų, karnavalo pasaulėjautos ir karnavalo žavesio; tai labai gerai atskleidė Goethe *Vilhelmo Meisterio mokslo metuose*, o kalbant apie mūsų laikus, – Nemirovičius-Dančenka savo prisiminimuose. Šis bei tas iš karnavalo atmosferos išliko, esant tam tikroms sąlygoms, ir vadinamojoje bohemoje, bet čia dažniausiai matome karnavalo pasaulėjautos degradaciją ir suvulgarinimą (čia jau nė krislelio nėra karnavalo visaliaudiškumo dvasios).

Greta šitų vėlesnių karnavalo pagrindinio kamieno atsišakojimų, sekinusių tą kamieną, gyveno ir tebegyvena aikštės karnavalas tikrąja šio žodžio prasme ir kitos karnavalo tipo šventės, bet jos prarado ankstesniąją savo reikšmę ir formų bei simbolių turtingumą.

Dėl viso to karnavalas ir karnavalo pasaulėjauta susmulkėjo ir išsisklaidė, prarado tikrąjį aikštės visaliaudiškumą. Todėl pasikeitė ir literatūros karnavalizacijos pobūdis. Iki antros XVII amžiaus pusės žmonės buvo **tiesiogiai susiję** su karnavalo vyksmais ir karnavalo pasaulėjauta, jie dar **gyveno** karnavale, tai yra karnavalas buvo viena iš paties gyvenimo formų. Todėl karnavalizacijos būta tiesioginės (juk kai kurie žanrai net tiesiogiai aptarnavo karnavalą). **Karnavalizacijos šaltinis buvo pats karnavalas**. Be to, karnavalizacija turėjo žanrą kuriančią reikšmę, tai yra lėmė ne tik turinį, bet ir pačius kūrinio žanro principus. Nuo antros XVII amžiaus pusės karnavalas beveik visai liaujasi buvęs tiesioginiu karnavalizacijos šaltiniu, užleisdamas vietą jau anksčiau karnavalizuotos literatūros įtakai; taip karnavalizacija tampa grynai literatūrine tradicija. Antai jau Sorelio ir Scarrono kūriniuose greta tiesioginės karnavalo įtakos pastebime stiprų Renesanso (labiausiai Rabelais ir Cervanteso) karnavalizuotos literatūros poveikį ir būtent pastarasis dominuoja. Taigi karnavalizacija tampa jau literatūros ir žanro tradicija. Karnavalo elementai šioje literatūroje, atitrūkusioje nuo tiesioginio šaltinio – karnavalo, šiek tiek pasikeičia ir yra įprasminami iš naujo.

Aišku, ir karnavalas tikrąja šio žodžio prasme bei kitos karnavalinio tipo šventės (pavyzdžiui, bulių kautynės), ir maskaradinė linija, ir balagano komika bei kitos karnavalinio folkloro formos ir mūsų dienomis turi tam tikros tiesioginės įtakos literatūrai. Bet ta įtaka dažniausiai apsiriboja kūrinio turiniu ir nepaliečia jo žanro pagrindo, tai yra neturi žanrą keičiančios jėgos.

* * *

Dabar mes galime grįžti prie žanrų karnavalizacijos rimtai juokingo srityje, kurios jau pats pavadinimas skamba karnavališkai ambivalentiškai.

„Sokratiškojo dialogo" karnavalinis pagrindas, nepaisant jo labai sudėtingos literatūrinės formos bei filosofinės gilumos, nekelia jokių abejonių. Liaudies karnavalo mirties ir gyvenimo, tamsos ir šviesos, žiemos ir vasaros ir t.t. „ginčai", ginčai, persmelkti pasikeitimų ir linksmo sąlygiškumo patoso, neleidžiančio minčiai sustoti ir sustingti vienpusiško rimtumo, nevykusio apibrėžtumo ir vienareikšmiškumo poza, yra pirminis šio žanro pagrindas. Tuo „sokratiškasis dialogas" skiriasi ir nuo grynai retorinio dialogo, ir nuo tragiškojo dialogo, bet karnavalinis pagrindas kai kuriais atžvilgiais suartina jį su senosios atikinės komedijos agonais ir Sofrono mimais (buvo netgi bandyta atkurti Sofrono mimus, remiantis kai kuriais Platono dialogais). Pats sokratiškasis minties ir teisybės dialoginės prigimties atskleidimas suponuoja karnavalinę santykių tarp žmonių, įsitraukusių į dialogą, familiarizaciją, bet kokios distancijos tarp jų atsisakymą; suponuoja netgi požiūrių į patį minties objektą (kad ir koks jis būtų taurus ir svarbus) bei į pačią teisybę familiarizaciją. Kai kurie Platono dialogai sukonstruoti kaip karnavalinis apvainikavimas – nuvainikavimas. „Sokratiškajam dialogui" būdingi laisvi minčių ir vaizdų mezaliansai. „Sokratiškoji ironija" – tai redukuotas karnavalinis juokas.

Ambivalentiško pobūdžio – derinant grožį ir bjaurumą – yra ir Sokrato pamokslas (žr., kaip jį charakterizavo Alkibiadas Platono *Puotoje*); karnavalinių sumenkinimų dvasia sukurtos ir Sokrato, kaip „sąvadautojo" ir „pribuvėjos", autocharakteristikos. Ir pats asmeninis Sokrato gyvenimas buvo apgaubtas karnavalinių legendų (pavyzdžiui, apie jo santykius su žmona Ksantipe). Karnavalinės legendos apskritai labai skiriasi nuo heroizuojančių epinių padavimų: jos sumenkina ir pažemina veikėją, familiarizuoja, priartina ir sužmogina; ambivalentinis karnavalinis juokas sudegina visa, kas pompastiška ir sustingę, bet anaiptol nesunaikina paveikslo tikrai herojinio branduolio. Reikia pasakyti, kad ir veikėjų paveikslai romanuose (Gargantiua, Ulenšpygelis, Don Kichotas, Faustas, Simplicisimusas ir kiti) formavosi karnavalo legendų atmosferoje.

Menipėjos karnavalinė prigimtis pasireiškia dar aiškiau. Karnavalizacija persmelkia ir išorinius jos sluoksnius, ir giluminį branduolį. Kai kurios menipėjos tiesiogiai vaizduoja karnavalo tipo šventes (pavyzdžiui, dviejose Varono satyrose vaizduojamos romėnų šventės; vienoje iš Juliano Atskalūno menipėjų – saturnalijų šventimas Olimpe). Tai dar tik išorinis (taip sakant, teminis) ryšys, bet ir jis charakteringas. Esmingesnė yra karnavalinė trijų menipėjos planų – Olimpo, požemio karalystės ir žemės – traktuotė. Olimpas vaizduojamas labai karnavališkai: laisva karnavalizacija, skandalai, ekscentriškumai, apvainikavimai – nuvainikavimai būdingi menipėjos Olimpui. Olimpas lyg ir virsta karnavalo aikšte (žr., pavyzdžiui, Lukiano *Dzeusas tragiškasis*). Kartais Olimpo scenos pateikiamos kaip karnavaliniai sumenkinimai ir pažeminimai (to paties Lukiano kūryboje). Dar įdomesnis nuoseklus požemio karalystės karnavalizavimas. Požemio karalystė sulygina visų žemėje esančių statusų atstovus, joje lygiomis teisėmis susitinka ir familiariai bendrauja imperatorius ir vergas, turtuolis ir vargšas ir t.t.; mirtis nuvainikuoja visus gyvenime apvainikuotuosius. Dažnai vaizduojant požemio karalystę

buvo naudojama karnavalinė „atvirkščio pasaulio" logika: imperatorius požemio karalystėje tampa vergu, vergas – imperatoriumi ir panašiai. Karnavalizuota menipėjos požemio karalystė nulėmė viduramžių **linksmo pragaro** vaizdavimų tradiciją, kurią užbaigė Rabelais. Šiai viduramžių tradicijai būdingas sąmoningas antikos požemio karalystės ir krikščioniškojo pragaro sumaišymas. Misterijose pragaras ir velniai („diablerijose") irgi nuosekliai karnavalizuoti.

Ir žemiškasis planas menipėjoje karnavalizuotas: beveik visose realaus gyvenimo scenose ir įvykiuose, kurie dažniausiai natūralistiškai pavaizduoti, daugiau ar mažiau persišviečia karnavalo aikštė su specifine jos familiarių kontaktų, mezaliansų, persirenginėjimų ir mistifikacijų, kontrastiškų porinių paveikslų, skandalų, apvainikavimų – nuvainikavimų ir t.t. karnavalo logika. Pavyzdžiui, už visų natūralistinių lindynių scenų *Satyrikone* aiškiau ar ne taip aiškiai matyti karnavalo aikštė. O ir pats *Satyrikono* siužetas nuosekliai karnavalizuotas. Tą patį pastebime Apulėjaus *Metamorfozėse* (*Aukso asile*). Kartais karnavalizacija slypi gilesniuose kloduose, tada galima kalbėti tik apie atskirų paveikslų ir įvykių **karnavalinius obertonus**. O kartais ji išlenda ir į paviršių, pavyzdžiui, grynai karnavaliniame tariamos žmogžudystės **prie slenksčio** epizode, kai Liucijus vietoj žmonių praduria vynmaišius su vynu, palaikydamas vyną krauju, ir tolesnėje scenoje, kur karnavališkai mistifikuojamas jo teismas. Karnavalo obertonai skamba netgi tokioje rimto tono menipėjoje, kaip Boecijaus *Filosofijos paguoda*.

Karnavalizacija prasiskverbia ir į gilumінį filosofinį dialogišką menipėjos branduolį. Matėme, kad šiam žanrui būdingas atviras svarbiausių gyvenimo ir mirties klausimų formulavimas ir didžiausias universalumas (konkrečios problemos ir išplėtota filosofinė argumentacija jam nebūdinga). Karnavalinė mintis irgi gyvena svarbiausių klausimų sferoje, bet ji juos sprendžia ne abstrakčiai filosofiškai ir ne religiškai dogmatiškai, o vaidindama juos konkrečia jausmine karnavalo

vyksmų ir paveikslų forma. Todėl svarbiausius klausimus karnavalizacija per karnavalo pasaulėjautą leido perkelti iš abstrakčios filosofinės sferos į konkretų jausminį karnavališkai dinamiškų, įvairių ir ryškių paveikslų bei įvykių planą. Karnavalo pasaulėjauta ir įgalino „aprengti filosofiją margu heteros rūbu". Karnavalo pasaulėjauta – pavaros diržas tarp **idėjos ir avantiūrinio meninio paveikslo**. Naujųjų amžių Europos literatūroje ryškus šito pavyzdys – Voltaire'o filosofinių apysakų idėjinis universalizmas ir karnavalinė dinamika bei margumas (pavyzdžiui, *Kandidas*); šios apysakos labai akivaizdžiai atskleidžia menipėjos ir karnavalizacijos tradicijas.

Taigi karnavalizacija prasiskverbia ir į patį filosofinį menipėjos branduolį.

Dabar galima padaryti tokią išvadą. Menipėjoje mes aptikome nuostabų, atrodytų, absoliučiai skirtingų ir nesuderinamų elementų – filosofinio dialogo, avantiūros ir fantastikos, landynių natūralizmo, utopijos ir kitų – derinį. Galime dabar sakyti, kad vienijantis pradas, visus tuos įvairius elementus jungiantis į organišką žanro visumą, labai stiprus ir skvarbus pradas, buvo karnavalas ir karnavalo pasaulėjauta. Ir toliau plėtojantis Europos literatūrai karnavalizacija padėdavo sugriauti įvairius barjerus tarp žanrų, tarp uždarų minties sistemų, tarp įvairių stilių ir t.t.; ji naikindavo bet kokį uždarumą ir tarpusavio ignoravimą, suartindavo tai, kas tolima, sujungdavo tai, kas atskirta. Tokia yra svarbiausioji karnavalizacijos funkcija literatūros istorijoje.

Dabar keletas žodžių apie menipėją ir karnavalizaciją krikščioniškoje dirvoje.

Menipėja ir giminingi žanrai, besiplėtojantys jos orbitoje, padarė tam tikrą įtaką besiformuojančiai senajai krikščioniškajai literatūrai – graikų, romėnų ir bizantiškajai.

Pagrindiniai senosios krikščioniškosios literatūros pasakojamieji žanrai – „evangelijos", „apaštalų darbai", „apokalipsė", „šventųjų ir kankinių gyvenimai" – susiję su antikine aretalogija, kuri pirmaisiais amžiais po Kr. plėtojosi veikiama

menipėjos. Krikščioniškuose žanruose ši įtaka labai sustiprėja dėl menipėjai būdingo **dialogiškumo**. Tuose žanruose, ypač gausiose „evangelijose" ir „darbuose", susiformavo klasikinės krikščioniškos dialoginės sinkrizės: gundomojo (Kristaus, šventuolio) su gundytoju, tikinčiojo su netikinčiuoju, šventuolio su nuodėminguoju, vargšo su turtuoliu, Kristaus pasekėjo su fariziejumi, apaštalo (krikščionio) su pagoniu ir kitos. Šios sinkrizės visiems žinomos iš kanoniškųjų evangelijų ir darbų. Formuojasi ir atitinkamos anakrizės (tai yra provokavimas žodžiu arba siužeto situacija).

Didžiulę organizuojančią reikšmę krikščioniškuose žanruose kaip ir menipėjoje turi **idėjos ir ją reprezentuojančio žmogaus išbandymas**, išbandymas pagunda ir kankinyste (ypač, aišku, šventųjų gyvenimo žanre). Kaip ir menipėjoje čia vienoje, iš esmės dialogizuotoje, plotmėje lygiomis teisėmis susitinka valdovai, turtuoliai, plėšikai, vargšai, heteros ir t.t. Tam tikrą reikšmę čia, kaip ir menipėjoje, turi vizijos miegant, beprotystė ir įvairios manijos. Galų gale krikščioniškoji pasakojamoji literatūra sugėrė ir giminingus žanrus: simpozioną (bendras valgymas evangelijose) ir solilokviumą.

Krikščioniškoji pasakojamoji literatūra (nepriklausomai nuo karnavalizuotos menipėjos įtakos) patyrė ir tiesioginę karnavalizaciją. Užtenka paminėti „judėjų karaliaus" apvainikavimo – nuvainikavimo sceną kanoniškosiose evangelijose. Bet daug stipriau karnavalizacija pasireiškia apokrifinėje krikščioniškoje literatūroje.

Taigi ir senoji krikščioniškoji pasakojamoji literatūra (taip pat ir kanonizuotoji) persmelkta menipėjos ir karnavalizacijos elementų.[8]

Tokios yra antikinės ištakos, „pradmenys" („archaika") tos žanro tradicijos, kurios viena iš viršūnių tapo Dostojevskio kūryba. Tie „pradmenys" atnaujinta forma išlieka jo kūryboje.

[8] Dostojevskis buvo labai gerai susipažinęs ne tik su kanoniškąja krikščioniška literatūra, bet ir su apokrifais.

Bet Dostojevskis nuo tų ištakų atskirtas dviem tūkstantmečiais, kurių metu žanro tradicija toliau plėtojosi, darėsi sudėtingesnė, keitėsi, jai buvo suteikiama nauja prasmė (drauge ji išlaikė savo vienovę ir tęstinumą). Keletas žodžių apie tolesnę menipėjos raidą.

Matėme, kad jau antikinėje dirvoje, taip pat ir senojoje krikščioniškoje, menipėja pademonstravo ypatingą „protėjišką" sugebėjimą keisti savo išorinę formą (išsaugodama vidinę žanro esmę), išsiplėtoti iki ištiso romano, jungtis su giminingais žanrais, prasiskverbti į kitus didžiuosius žanrus (pavyzdžiui, į graikų ir senąjį krikščioniškąjį romaną). Ta ypatybė pasireiškia ir tolesnėje menipėjos raidoje ir viduramžiais, ir Naujaisiais amžiais.

Viduramžiais menipėjos žanro ypatybės toliau gyvena ir atsinaujina kai kuriuose lotyniškos bažnytinės literatūros, tiesiogiai tęsiančios senosios krikščioniškosios literatūros tradicijas, žanruose, ypač kai kuriose šventųjų gyvenimų literatūros atmainose. Laisvesne ir originalesne forma menipėja gyvena tokiuose dialogizuotuose ir karnavalizuotuose viduramžių žanruose, kaip „ginčai", „diskusijos", ambivalentiški „garbinimai" (*desputaisons, dits, dèbats*), moralitė ir mirakliai, o vėlyvaisiais viduramžiais – misterija ir soti. Menipėjos elementai apčiuopiami ryškiai karnavalizuotoje parodijuojančioje ir pusiau parodijuojančioje viduramžių literatūroje: parodijuojančiose pomirtinėse vizijose, parodijuojančiuose „evangelijų skaitymuose" ir panašiai. Galiausiai labai svarbus šios žanro tradicijos raidos momentas yra viduramžių ir ankstyvojo Renesanso novelinė literatūra, giliai paveikta karnavalizuotos menipėjos.[9]

Visa ši menipėjos raida viduramžiais yra persmelkta **vietinio** karnavalo folkloro elementų ir atspindi specifines viduramžių įvairių periodų ypatybes.

[9] Čia būtina pažymėti didžiulę įtaką, kurią padarė viduramžiams ir Renesansui novelė „Apie skaisčią Efeso matroną" (iš *Satyrikono*). Ši įterptinė novelė – viena iš pačių geriausių antikos menipėjų.

11 .797

Renesanso epochoje – literatūros bei pasaulėžiūros gilios ir beveik visuotinės karnavalizacijos epochoje – menipėja prasiskverbia į visus didžiuosius epochos žanrus (į Rabelais, Cervanteso, Grimmelshauseno ir kitų kūrybą), drauge plėtojasi įvairiausios Renesanso menipėjos formos, dažniausiai derinančios antikines ir viduramžiškas šio žanro tradicijas: Despérrierso *Pasaulio cimbolai,* Erasmuso *Kvailybės pagyrimas,* Cervanteso *Pamokančios novelės, Satyre Menippée de la vertue du Catholicon d'Espagne* (*Menipo satyra apie ispanų Katolikono privalumus,* 1594 metai, viena iš geriausių politinių satyrų pasaulio literatūroje), Grimmelshauseno, Quevedo ir kitų satyros.

Naujaisiais amžiais menipėjai skverbiantis į kitus karnavalizuotus žanrus, tęsiasi ir savarankiška jos raida, atsiranda įvairūs jai būdingi variantai ir pavadinimai: „lukianiškasis dialogas", „pašnekesiai mirusiųjų karalystėje" (rūšys, kuriose dominuoja antikinės tradicijos), „filosofinė apysaka" (būdinga Švietimo epochai menipėjos rūšis), „fantastinis apsakymas" ir „filosofinė pasaka" (formos, būdingos romantizmui, pavyzdžiui, Hoffmannui) ir kiti. Čia reikia pažymėti, kad Naujaisiais amžiais menipėjos žanro ypatybėmis naudojosi įvairios literatūros kryptys ir kūrybiniai metodai, aišku, įvairiai jas atnaujindami. Pavyzdžiui, Voltaire'o racionalistinė „filosofinė apysaka" ir Hoffmanno romantinė „filosofinė pasaka" turi bendrų menipėjos žanro bruožų ir yra vienodai ryškiai karnavalizuotos, nepaisant didelio jų meninės krypties, idėjinio turinio ir, aišku, meninės individualybės skirtingumo (užtenka palyginti, pavyzdžiui, *Mikromegą* ir *Mažąjį Cachesą*). Reikia pasakyti, kad menipėja Naujųjų amžių literatūroje buvo iš esmės kondensuočiausių ir ryškiausių karnavalizacijos formų perdavėja.

Baigiant reikia pabrėžti, kad žanro pavadinimas „menipėja", kaip ir visi kiti žanro pavadinimai – „epopėja", „tragedija", „idilija" ir kiti – taikant juos Naujųjų amžių literatūrai, vartojami kaip **žanro esmės,** o ne kaip tam tikro žanro kanono (kaip antikoje) apibūdinimas.[10]

Tuo baigiame savo ekskursą į žanrų istorijos sritį ir grįžtame prie Dostojevskio (nors visame ekskurse mes nė akimirką nebuvome jo pametę iš akiračio).

* * *

Savo ekskurse jau pažymėjome, kad mūsų pateikta menipėjos ir jai giminingų žanrų charakteristika beveik visiškai tinka ir Dostojevskio kūrybos žanro ypatybėms apibūdinti. Dabar privalome konkretizuoti šį teiginį, analizuodami kai kuriuos žanro požiūriu **esminius** jo kūrinius.

Du vėlyvojo Dostojevskio „fantastiniai apsakymai" – „Pupa" (1873) ir „Juokingo žmogaus sapnas" (1877) – gali būti pavadinti menipėjomis beveik tikra antikine šio termino prasme, – taip ryškiai ir iki galo juose pasireiškia klasikinės šio žanro ypatybės. Keletoje kitų kūrinių (*Užrašai iš pogrindžio*, *Romioji* ir kituose) pateikti laisvesni ir labiau nuo antikinių pavyzdžių nutolę tos pačios žanro esmės variantai. Galiausiai menipėja prasiskverbia į visus didžiuosius Dostojevskio kūrinius, ypač į jo penkis brandžius romanus, ir prasiskverbia pačiais esmingiausiais, lemiančiais tų romanų momentais. Todėl galime tiesiai pasakyti, kad menipėja duoda toną visai Dostojevskio kūrybai.

Vargu ar suklysime teigdami, kad „Pupa" savo gilumu ir drąsa – viena iš geriausių menipėjų visoje pasaulio literatūroje. Bet prie jos turinio gilumo nesustosime, – čia mus domina tik šio kūrinio žanro ypatybės.

Būdingas visų pirma pasakotojo paveikslas ir jo pasakojimo **tonas**. Pasakotojas – „vienas asmuo"[11] – yra **ant** beprotybės

[10] Bet ir tokie žanro terminai kaip „epopėja", „tragedija" ir „idilija", kalbant apie naująją literatūrą, tapo visuotinai priimti ir įprasti, ir mūsų nė kiek neglumina, kai *Karą ir taiką* vadina epopėja, *Borisą Godunovą* – tragedija, o *Senovinius dvarininkus* – idilija. Bet žanro terminas „menipėja" neįprastas (ypač mūsų literatūros moksle), todėl jo taikymas naujosios literatūros (pavyzdžiui, Dostojevskio) kūriniams gali pasirodyti šiek tiek keistas ir pritemptas.

[11] *Rašytojo dienoraštyje* jis pasirodo dar kartą „Pusėje vieno žmogaus laiško".

(baltosios karštinės) **slenksčio**. Bet ir šiaip jis – žmogus **ne toks kaip visi**, tai yra nukrypęs nuo bendros normos, išsimušęs iš įprastų gyvenimo vėžių, visų niekinamas ir visus niekinantis, kitaip tariant, prieš mus nauja „žmogaus iš pogrindžio" rūšis. Jo tonas netvirtas, dviprasmiškas, su prislopintu ambivalentiškumu, su pragariškos juokdarystės (kokia būdinga misterijų velniams) elementais. Nepaisant išorinės trumpų kategoriškų – „kapotų" frazių formos, jis slepia savo paskutinį žodį, vengia jo. Jis pats cituoja savo stiliaus charakteristiką, kurią pateikė draugas:

Tavo, sako, stilius keičiasi, kapotas. Kapoji, kapoji – ir įterptinis sakinys, paskui prie įterptinio vėl įterptinis, toliau skliausteliuose dar ką nors įdėsi, o paskui vėl užkirsi, užkirsi... (X, 343)

Jo kalba iš vidaus dialogizuota ir visa persmelkta polemikos. Ir prasideda apsakymas tiesiog nuo polemikos su kažkokiu Semionu Ardalionovičiumi, apkaltinusiu jį girtavimu. Jis polemizuoja su redaktoriais, kurie nespausdina jo kūrinių (jis – nepripažintas rašytojas), su šiuolaikine publika, nesugebančia suprasti humoro, polemizuoja iš esmės su visais savo amžininkais. O plėtojantis svarbiausiam veiksmui pasipiktinęs polemizuoja su „šiuolaikiniais numirėliais". Toks šis tipiškas menipėjai, dialogizuotas ir dviprasmis žodžio stilius bei apsakymo tonas.

Apsakymo pradžioje pateikiamas svarstymas tipiška karnavalizuotai menipėjai tema apie išminties ir beprotystės, proto ir kvailumo sąlygiškumą ir ambivalentiškumą. O toliau aprašomos kapinės ir laidotuvės.

Visas šis aprašymas persmelktas pabrėžiamo **familiaraus** ir **profanuojančio** požiūrio į kapines, į laidotuves, į kapinių dvasininkus ir mirusiuosius, į patį „mirties sakramentą". Visas aprašymas pagrįstas oksimoroniniais deriniais ir karnavaliniais mezaliansais, visas kupinas **sumenkinimų** ir **pažeminimų**, karnavalo **simbolikos** ir drauge šiurkštaus natūralizmo.

Štai keletas tipiškų ištraukų:

Ėjau **linksmintis**, pataikiau į **laidotuves**... Kokius dvidešimt penkerius metus, manau, nebuvau lankęsis kapinėse; **tai bent vietelė**!

Pirmiausia, **dvasia**. Gal penkiolika numirėlių **atsibeldė**. **Nevienodos vertės apdangalai**; buvo netgi du katafalkai: vienam generolui ir kažkokiai vienai poniai. Daug **nuliūdusių veidų**, daug ir apsimestinio liūdesio, bet apstu ir **tikro linksmumo**. Pasakysiu, negalima skųstis: **pajamos**. Bet **dvasia, dvasia**. Nenorėčiau čia būti dvasininku. (**Žanrui tipiškas profanuojantis kalambūras**. – *M. B.*)

Į numirėlių veidus žvilgčiojau atsargiai, nepasikliaudamas savo jautrumu. Yra švelnių išraiškų, yra ir nemalonių. Apskritai **šypsenos** negražios, kai kurių netgi labai...

Išėjau, kol vyko **pamaldos**, pavaikščioti **už vartų**. Ten dabar prieglauda, o truputį toliau ir **restoranas**. Ir nieko, neblogas restoranėlis: ir užkąsti, ir visa kita. Prisigrūdo ir iš **lydinčiųjų**. Daug pastebėjau **linksmumo ir nuoširdaus gyvumo. Užkandau ir išgėriau.** (X, 343–344)

Išretinome pačius ryškiausius familiarizacijos ir profanacijos atspalvius, oksimoroninius derinius, mezaliansus, pažeminimą, natūralizmą ir simboliką. Matome, kad tekste jų labai daug. Prieš mus gana tirštas karnavalizuotos menipėjos stiliaus pavyzdys. Prisiminkime simbolinę ambivalentinio derinio: mirtis – juokas (čia linksmumas) – puota (čia „užkandau ir išgėriau") reikšmę.

Toliau – nedidelis ir nesklandus pasakotojo, prisėdusio ant antkapio akmens, pasakojimas apie **nustebimą** ir **pagarbą**, kurių šiuolaikiniai žmonės atsisakė. Šis svarstymas svarbus, norint suvokti autoriaus koncepciją. O toliau pateikiama šitokia, tuo pat metu ir natūralistinė, ir simbolinė detalė:

Ant **akmens** šalia manęs gulėjo **nebaigtas valgyti sumuštinis**: kvailai **ir ne vietoje**. Numečiau jį ant žemės, nes tai ne **duona**, o tik **sumuštinis**. Beje, ant **žemės** trupinti duoną, rodos, ne nuodėmė; ant **grindų** nuodėmė. Pasitikrinti Suvorino kalendoriuje. (X, 345)

Visiškai profanuojanti ir natūralistinė detalė – nebaigtas valgyti sumuštinis ant kapo – sudaro prielaidą paliesti karnavalinio tipo simboliką: trupinti duoną ant žemės galima – tai sėja, apvaisinimas, ant grindų ne – tai bevaisės įsčios.

Toliau pradeda rutuliotis fantastinis siužetas, kuris sukuria itin stiprią **anakrizę** (Dostojevskis – didelis anakrizės meistras). Pasakotojas klausosi numirėlių pokalbio po žeme.

Pasirodo, kad jų gyvenimas ir kapuose dar kurį laiką tęsiasi. Miręs filosofas **Platonas** Nikolajevičius (aliuzija į „sokratiškąjį dialogą") tai aiškina šitaip:

Jis (Platonas Nikolajevičius – *M. B.*) aiškina tai paprasčiausiai, būtent tuo, kad **viršuje**, kai mes dar gyvenome, tai tenykštę mirtį klaidingai laikėme mirtimi. Čia kūnas tarsi dar kartą atgyja, gyvenimo likučiai susikaupia, bet **tik sąmonėje**. Šitaip – nemoku jums pasakyti – gyvenimas tęsiasi lyg ir iš inercijos. Viskas sutelkta, jo manymu, kažkur sąmonėje ir trunka dar maždaug du ar tris mėnesius... kartais netgi pusmetį... Yra, pavyzdžiui, čia vienas toks, kuris beveik visai suiro, bet kartą per kokias šešias savaites staiga vis dar suburbės žodelį, aišku, beprasmišką, apie kažkokią pupą: „Pupa, pupa", – bet ir jame, vadinasi, gyvenimas teberusena tartum blanki kibirkštis... (X, 354)

Taip sukuriama ypatinga situacija: paskutinis **sąmonės gyvenimas** (du trys mėnesiai iki visiško užmigimo), išlaisvinantis nuo visų sąlygų, padėčių, pareigų ir įprastinio gyvenimo įstatymų, taip sakant, **gyvenimas už gyvenimo ribų**. Kaip juo pasinaudos „šiuolaikiniai numirėliai"? Anakrizė, provokuojanti numirėlių sąmones atsiskleisti **visiškai**, neribotai **laisvai**. Ir jos atsiskleidžia.

Pasirodo tipiška karnavalizuota menipėjos požemio karalystė: gana marga minia numirėlių, kurie ne iš karto sugeba išsivaduoti iš žemėje užimtų savo hierarchinių padėčių ir santykių, dėl to prasideda komiški konfliktai, keiksmai ir skandalai; kita vertus, – karnavalinio tipo laisvumai, visiško neatsakingumo suvokimas, atvira kapų erotika, juokas karstuose („...maloniai **kvatodamasis** suliūliavo generolo **lavonas**") ir panašiai. Aštrų karnavalinį toną šis paradoksalus „gyvenimas už gyvenimo ribų" įgauna nuo pat pradžių, nuo preferanso žaidimo kape, ant kurio sėdi pasakotojas (aišku, žaidimo be kortų, „atmintinai"). Visa tai – tipiški žanro bruožai.

Šio numirėlių karnavalo „karalius" yra „pseudoaukštosios visuomenės niekšas" (kaip jis pats save charakterizuoja) baronas Klinevičius. Pacituosime jo žodžius, nušviečiančius anakrizę ir jos panaudojimą. Numojęs ranka į filosofo Platono Nikolajevičiaus moralines interpretacijas (perpasakotas Lebeziatnikovo), jis pareiškia:

Užtenka, ir toliau, aš įsitikinęs, viskas nesąmonė. Svarbiausia, du ar trys gyvenimo mėnesiai ir galų gale – pupa. Aš siūlau praleisti tuos du mėnesius kaip galima maloniau ir todėl visiems įsitaisyti kitaip. Ponai! Aš siūlau **nieko nesigėdyti**!"

Visiems numirėliams pritarus kiek toliau jis plėtoja savo mintį:

Bet kol kas aš **noriu, kad nereikėtų meluoti**. Aš to tik ir noriu, nes tai svarbiausia. Žemėje **gyventi ir nemeluoti negalima, nes gyvenimas ir melas – sinonimai**; na, o čia mes juoko dėlei nemeluosim. Po velniais, juk kažką vis dėlto reiškia kapas! **Mes visi garsiai pasakosim savo istorijas ir jau nieko nesigėdysim**. Aš pirma visų apie save papasakosiu. Aš, žinote, iš gašliųjų. **Visa tai ten, viršuje, buvo surišta supuvusiomis virvėmis**. Šalin virves ir pagyvenkim tuos du mėnesius, sakydami **pačią begėdiškiausią tiesą**. Apsinuoginkim ir nusirenkim!

– Nusirenkim, nusirenkim! – pradėjo šaukti visais balsais. (X, 355–356)

Numirėlių dialogas buvo netikėtai karnavališkai pertrauktas:

Ir čia aš staiga **nusičiaudėjau**. Tai įvyko netikėtai ir netyčia, bet efektas buvo nuostabus: viskas nutilo **tarytum kapinėse**, pranyko kaip sapnas. Pasidarė tikrai tylu lyg kape.

Pacituosiu dar baigiamąjį pasakotojo vertinimą, kuris įdomus savo tonu:

Ne, aš negaliu patikėti, kad tai įmanoma: ne, tikrai ne! Pupa manęs neglumina (štai ji, pupa, ir pasirodė!)

Ištvirkimas tokioje vietoje, paskutinių lūkesčių ištvirkimas, sudribusių ir pūvančių kūnų ištvirkimas ir – netgi negailint **paskutinių sąmonės akimirkų**! Jiems duotos, padovanotos tos akimirkos ir... O svarbiausia, svarbiausia tokioje vietoje! Ne, negaliu tuo patikėti... (X, 357–358)

Čia į pasakotojo kalbą įsiveržia kito balso, tai yra autoriaus balso, beveik gryni žodžiai ir intonacijos, įsiveržia, bet tuoj pat ir nutrūksta, tariant žodį „ir...".

Apsakymo pabaiga kaip žurnalo feljetone:

Nunešiu į *Graždaniną;* ten ir vieno redaktoriaus portretą įdėjo. Gal išspausdins.

Tokia beveik klasikinė Dostojevskio menipėja. Žanras čia išlaikytas stulbinančiai giliai ir vientisai. Galima netgi pasakyti,

kad menipėjos žanras čia atskleidžia geriausias savo galimybes, maksimaliai save realizuoja. Tai, aišku, toli gražu ne mirusio žanro **stilizacija**. Priešingai, šiame Dostojevskio kūrinyje menipėjos žanras **toliau gyvena** savo pilnakraujį gyvenimą. Juk žanro gyvenimą ir sudaro jo nuolatiniai atgimimai bei atsinaujinimai **originaliuose** kūriniuose. Dostojevskio „Pupa", aišku, labai originali. Dostojevskis nerašė ir žanro parodijos, jis panaudojo jį pagal tiesioginę jo paskirtį. Tačiau reikia pabrėžti, kad menipėja – taip pat ir seniausioji antikinė – visada šiek tiek parodijuoja pati save. Tai vienas iš menipėjos žanro bruožų. Autoparodijos elementas – viena iš šio žanro nepaprasto gyvybingumo priežasčių.

Čia turime paliesti klausimą apie galimus Dostojevskio žanro šaltinius. Kiekvieno žanro esmė realizuojasi ir iki galo atsiskleidžia tik tose įvairiose jo variacijose, kurios sukuriamos visos istorinės konkretaus žanro raidos metu. Kuo plačiau menininkui prieinamos visos tos variacijos, tuo turtingiau ir lanksčiau jis įvaldo konkretaus žanro kalbą (juk žanro kalba konkreti ir istoriška).

Dostojevskis labai gerai ir subtiliai suprato visas menipėjos žanro ypatybes. Jis ypač giliai ir diferencijuotai jautė šį žanrą. Pasekti visus galimus Dostojevskio kontaktus su įvairiomis menipėjos rūšimis būtų labai svarbu ir siekiant geriau suprasti jo kūrybos žanro ypatybes, ir norint visapusiškiau suvokti pačią žanro tradiciją iki Dostojevskio.

Su antikinės menipėjos įvairove tiesiogiai ir artimiausiai Dostojevskis buvo susijęs per senąją krikščioniškąją literatūrą (tai yra per „evangelijas", „apokalipsę", „šventųjų gyvenimus" ir kt.). Bet jis, be abejo, buvo susipažinęs ir su klasikiniais antikinės menipėjos pavyzdžiais. Labai galimas daiktas, kad jis buvo skaitęs Lukiano *Menipą*, arba *Kelionę į mirusiųjų karalystę* ir jo *Mirusiųjų pašnekesius* (mažų dialogiškų satyrų grupė). Šiuose kūriniuose parodyti įvairūs **numirėlių elgesio** mirusiųjų karalystėje, tai yra karnavalizuotoje požemio karalystėje, tipai. Reikia pasakyti, kad Lukianas – „senovės

Voltaire'as" – buvo plačiai žinomas Rusijoje nuo XVIII amžiaus[12], dažnai juo buvo sekama, o „susitikimų mirusiųjų pasaulyje" žanro situacija tapo įprastinė literatūroje ir netgi mokykliniuose pratimuose.

Gali būti, kad Dostojevskis buvo susipažinęs ir su Senekos menipėja *Sumoliūgėjimas*. Dostojevskio kūrinyje randame tris dalykus, artimus šiai satyrai: 1) neslepiamas lydinčiųjų linksmumas kapinėse galbūt buvo įkvėptas tokio Senekos epizodo: Klaudijus, skrisdamas iš Olimpo į požemio karalystę per žemę, randa žemėje savo paties laidotuves ir įsitikina, kad visi lydintieji labai linksmi (išskyrus bylininkus); 2) preferanso žaidimas be kortų, „atmintinai" gali būti įkvėptas Klaudijaus žaidimo kaulais požemio karalystėje, beje, irgi be kaulų (kaulai iškrenta prieš metimą); 3) natūralistiškas mirties nuvainikavimas Dostojevskio kūrinyje primena dar natūralistiškesnį Klaudijaus, kuris miršta (išleidžia dvasią) tuštindamasis, mirties pavaizdavimą.[13]

Neabejotina, kad Dostojevskis geriau ar blogiau buvo susipažinęs ir su kitais antikiniais šio žanro kūriniais – su *Satyrikonu*, su *Aukso asilu* ir kitais.[14]

Dostojevskio kūryba galėjo turėti labai daug ir įvairių šaltinių Europos literatūroje, kurie atskleidė jam menipėjos turtingumą ir įvairumą. Jis turbūt buvo skaitęs literatūrinę polemiką atspindinčią Boileau menipėją „Romano veikėjai", galbūt ir į literatūrinę polemiką įsitraukusią Goethės satyrą „Dievai, didvyriai ir Vilandas". Turbūt jis buvo susipažinęs

[12] XVIII amžiuje „Mirusiųjų pašnekesius" rašė Sumarokovas ir netgi Aleksandras Suvorovas, būsimasis karvedys (žr. jo „Aleksandro Makedoniečio ir Herostrato pokalbis mirusiųjų karalystėje", 1755).

[13] Tiesa, panašūs sugretinimai negali turėti įrodymą nulemiančios galios. Visi šie panašūs dalykai galėjo atsirasti ir dėl paties žanro logikos, ypač dėl karnavalinių nuvainikavimų, sumenkinimų ir mezaliansų logikos.

[14] Gali būti, nors tai ir abejotina, kad Dostojevskis buvo susipažinęs su Varono satyromis. Pilnas mokslinis Varono fragmentų leidimas išėjo 1865 metais (Riese, *Varronis Saturarum Menippearum reliquiae*, Leipzig, 1865). Knyga susidomėjo ne tik filologai, ir Dostojevskis galėjo susipažinti su ja iš antrų rankų, būdamas užsienyje, o galbūt ir padedamas pažįstamų rusų filologų.

ir su Fénelono bei Fontenelle'o „mirusiųjų dialogais" (Dostojevskis puikiai išmanė prancūzų literatūrą). Visos šios satyros susijusios su pomirtinės karalystės vaizdavimu, ir visos jos išlaiko išorinę antikinę (dažniausiai Lukiano) šio žanro formą.

Labai svarbią reikšmę Dostojevskio kūrybos žanro tradicijų suvokimui turi laisvos išorinės formos, bet tipišką žanro esmę atspindinčios Diderot menipėjos. Bet Diderot tonas ir pasakojimo stilius (kartais erotinės XVIII amžiaus literatūros dvasia), aišku, skyrėsi nuo Dostojevskio. Visiškai atvirų, be mažiausio atgailos lašelio prisipažinimų motyvas *Ramo sūnėne* (iš esmės tai irgi menipėja, bet be fantastinių elementų) artimas „Pupai". Ir pats Ramo sūnėno, atvirai „plėšraus tipo", kuris kaip ir Klinevičius visuomenės moralę laiko „supuvusiomis virvėmis" ir pripažįsta tik „begėdišką tiesą", paveikslas artimas Klinevičiaus paveikslui.

Su kita laisvos menipėjos rūšimi Dostojevskis susipažino, skaitydamas Voltaire'o „filosofines apysakas". Šis menipėjos tipas labai artimas kai kurioms jo kūrybos ypatybėms (Dostojevskis netgi buvo sumanęs parašyti *Rusų Kandidą*).

Priminsime, kokią didelę reikšmę Dostojevskiui turėjo **dialoginė** Voltaire'o ir Diderot **kultūra**, kilusi iš „sokratiškojo dialogo", iš antikinės menipėjos ir – iš dalies – iš diatribės bei solilokviumo.

Kitas laisvos menipėjos tipas su fantastiniais ir pasakų elementais buvo būdingas Hoffmanno, padariusio didelę įtaką jau ankstyvajam Dostojevskiui, kūrybai. Patraukė Dostojevskio dėmesį ir iš esmės menipėjai artimi Edgaro Poe apsakymai. Žinutėje „Trys Edgaro Poe apsakymai" Dostojevskis labai teisingai pažymėjo sau artimas šio rašytojo ypatybes:

Jis beveik visada imasi pačios ypatingiausios tikrovės, **pastato savo veikėją į pačią ypatingiausią išorinę arba psichologinę padėtį** ir kaip įžvalgiai, kaip stulbinančiai teisingai pasakoja, kas vyksta šio žmogaus sieloje![15]

[15] Ф.М. Достоевский, *Полное собрание художественных произведений*, под ред. *Б. Томашевского и К. Халабаева*, т. XIII, Москва–Ленинград: Госиздат, 1930, с. 523.

Tiesa, šiame apibūdinime išskirtas tik vienas menipėjos momentas – ypatingos siužetinės situacijos, tai yra provokuojančios anakrizės sukūrimas, bet būtent šį momentą Dostojevskis visą laiką išskirdavo kaip savajam kūrybos metodui būdingą pagrindinę ypatybę.

Mūsų (toli gražu nepilna) Dostojevskio kūrybos žanro šaltinių apžvalga rodo, kad jis buvo susipažinęs ar galėjo būti susipažinęs su įvairiausiomis menipėjos variacijomis, menipėjos, kuri yra labai plastiškas, plačias galimybes atveriantis, ypač tinkantis prasiskverbti į „žmogaus dvasios gelmes" ir aštriai, atvirai kelti „svarbiausius klausimus", žanras.

Remiantis apsakymu „Pupa" galima parodyti, kaip menipėjos žanro esmė atitiko visus pagrindinius Dostojevskio kūrybinius siekimus. Šis apsakymas žanro požiūriu yra vienas iš pačių pagrindinių jo kūrinių.

Pirmiausia atkreipsime dėmesį į štai ką. Mažoji „Pupa" – vienas iš pačių trumpiausių siužetinių Dostojevskio apsakymų – yra beveik visos jo kūrybos mikrokosmosas. Labai daug ir svarbiausių jo kūrybos (ir parašytos prieš „Pupą", ir po jos) idėjų, temų, paveikslų pasirodo čia pačia ryškiausia ir atviriausia forma: idėja, kad „viskas leista", jeigu nėra Dievo ir sielos nemirtingumo (vienas iš pagrindinių idėjų paveikslų jo kūryboje); su tuo susijusi išpažinties be atgailos ir „begėdiškos tiesos" tema, einanti per visą Dostojevskio kūrybą, pradedant *Užrašais iš pogrindžio*; paskutinių sąmonės akimirkų tema (kituose kūriniuose susijusi su mirties bausmės ir savižudybės temomis); sąmonės, esančios ant beprotybės ribos tema; gašlumo, prasiskverbusio į aukščiausias sąmonės ir minties sferas, tema; gyvenimo, atplėšto nuo liaudiškųjų šaknų ir liaudies tikėjimo, visiško „nederamumo" ir „nepadorumo" tema ir kt. – visos šios temos ir idėjos kondensuota ir atvira forma sutalpintos į, atrodytų, siaurus šio apsakymo rėmus.

Ir pagrindiniai apsakymo paveikslai (jų, tiesa, nedaug) atitinka daugelį kitų Dostojevskio kūrybos paveikslų: Klinevičius supaprastintai užaštrinta forma kartoja kunigaikštį

Valkovskį, Svidrigailovą ir Fiodorą Pavlovičių; pasakotojas („vienas asmuo") – „žmogaus iš pogrindžio" variantas; šiek tiek pažįstami mums ir generolas Pervojedovas[16], ir gašlus senis aukštas dignitorius, išeikvojęs didžiulį valdišką kapitalą, skirtą „našlėms ir našlaičiams", ir padlaižys Lebeziatnikovas, ir progresyvusis inžinierius, trokštąs „sutvarkyti čionykštį gyvenimą protingai".

Ypatingą vietą tarp numirėlių užima „prasčiokas" (pasiturintis krautuvininkas); jis vienintelis išlaikė ryšį su liaudimi ir jos tikėjimu, todėl net ir kape elgiasi padoriai, mirtį priima kaip sakramentą, o tai, kas vyksta aplink (tarp pasileidusių numirėlių), vertina kaip „vargingas sielos klajones" ir nekantriai laukia keturiasdešimtosios dienos po mirties* („Kad nors greičiau mūsų keturiasdešimtoji diena ateitų: gailius jų balsus virš savęs išgirsiu, žmonos klyksmą ir vaikų tylų verksmą!"). Padorumas ir pagarbiausias šio prasčioko kalbos stilius, supriešinti su visų kitų (ir gyvų, ir mirusiųjų) nederamu ir familiariu cinizmu, iš dalies pranašauja būsimą klajūno Makaro Dolgorukio paveikslą, nors čia, menipėjoje, „padorus" prasčiokas yra pavaizduotas kiek komiškas ir nederamas.

Karnavalizuota „Pupos" požemio karalystė netgi **iš vidaus** gerai atliepia skandalų ir katastrofų scenas, kurios yra tokios svarbios beveik visuose Dostojevskio kūriniuose. Šios scenos, paprastai vykstančios svetainėse, aišku, daug sudėtingesnės, margesnės, kupinos karnavalinių kontrastų, ryškių mezaliansų ir ekscentriškumų, esminių apvainikavimų – nuvainikavimų, bet vidinė jų esmė analogiška: trūksta (arba bent akimirkai susilpnėja) „supuvusios" oficialaus ir asmeninio melo

[16] Generolas Pervojedovas ir kape negali išsižadėti savo generoliško orumo suvokimo ir vardan to orumo kategoriškai protestuoja prieš Klinevičiaus pasiūlymus („liautis gėdintis") pareikšdamas: „aš tarnavau savo valdovui". *Nelabuosiuose* yra analogiška situacija, bet reali ir žemiška: generolas Drozdovas, atsidūręs tarp nihilistų, kurie jau patį žodį „generolas" laiko žeminančia pravarde, gina savo generolišką orumą tais pat žodžiais. Abu epizodai traktuojami komiškai.

* Keturiasdešimtąją dieną po mirties stačiatikiai meldžiasi už mirusįjį, rengia gedulingus pietus. (*Vert.past.*)

„virvės" ir apsinuogina žmonių sielos, baisios kaip požemio karalystėje arba, priešingai, šviesios ir švarios. Žmonės akimirkai atsiduria neįprastose gyvenimo sąlygose kaip karnavalo aikštėje ar požemio karalystėje ir atsiskleidžia kita – tikresnė – jų pačių ir jų tarpusavio santykių prasmė.

Tokia, pavyzdžiui, yra žymioji scena Nastasjos Filipovnos vardinėse (*Idiotas*). Čia esama ir išorinių sutapimų su „Pupa": Ferdyščenka (mažas misterijos velniukas) siūlo *petit jeu* – kiekvienam papasakoti patį blogiausią viso savo gyvenimo poelgį (plg. Klinevičiaus pasiūlymą: „mes visi garsiai pasakosime savo istorijas ir jau nieko nesigėdysime"). Tiesa, papasakotos istorijos nepateisino Ferdyščenkos lūkesčių, bet šis *petit jeu* padėjo paruošti karnavalo aikštės atmosferą, kurioje vyksta ryškūs karnavaliniai likimų ir žmonių išvaizdos pasikeitimai, demaskuojami ciniški išskaičiavimai ir tarytum aikštėje skamba familiari nuvainikuojanti Nastasjos Filipovnos kalba. Aišku, čia neliečiame giliai moralinės, psichologinės ir socialinės šios scenos prasmės, – mus domina tik jos žanro pusė, **karnavaliniai obertonai,** kurie skamba beveik kiekviename vaizde ir žodyje (nepaisant viso jų realistiškumo ir motyvuotumo), ir antrasis karnavalo aikštės (ir karnavalizuotos požemio karalystės) planas, kuris tarytum persišviečia pro realų šios scenos audinį.

Dar paminėsiu ryškiai karnavalizuotą skandalų ir nuvainikavimų sceną Marmeladovo šermenyse (*Nusikaltime ir bausmėj*). Arba dar sudėtingesnę sceną Varvaros Petrovnos Stavroginos aukštuomenės svetainėje *Nelabuosiuose*, kurioje dalyvauja išprotėjusi „šlubelė", kalba jos brolis kapitonas Lebiadkinas, pirmą kartą pasirodo „nelabasis" Piotras Verchovenskis, pasireiškia triumfuojantis Varvaros Petrovnos ekscentriškumas, demaskuojamas ir išvejamas Stepanas Trofimovičius, kurioje Liza isteriška ir alpstanti, o Šatovas trenkia antausį Stavroginui ir t.t. Viskas čia netikėta, nepritinkama, nesuderinama ir neleistina įprastame „normaliame" gyvenime. Visiškai neįmanoma įsivaizduoti panašios scenos, pavyzdžiui, Levo Tolstojaus ar Turgenevo romane. Tai ne aukštuomenės svetainė,

tai aikštė su savo specifine karnavalo aikštės logika. Pagaliau priminsiu karnavališkuoju menipėjos koloritu ypač ryškią skandalo sceną vienuolio Zosimos celėje (*Broliai Karamazovai*).

Šios skandalų scenos – o jos labai svarbios Dostojevskio kūriniuose – beveik visada buvo amžininkų[17] neigiamai vertinamos, dažnai apie jas neigiamai atsiliepiama ir dabar. Jos buvo ir yra suvokiamos kaip neįmanomos gyvenime ir meniškai nepagrįstos. Jas dažnai aiškino autoriaus polinkiu vien į išorinį melagingą efektą. Iš tiesų šios scenos atitinka visos Dostojevskio kūrybos ir dvasią, ir stilių. Jos labai organiškos, jose nieko nėra išgalvota: ir jų visuma, ir **kiekviena detalė** yra nulemta nuoseklios meninės tų karnavalinių vaidinimų ir kategorijų, kuriuos anksčiau charakterizavome ir kuriuos per ilgus amžius sugėrė karnavalizuota grožinės prozos kryptis, logikos. Jų pagrindas – gili karnavalinė pasaulėjauta, kuri įprasmina ir sujungia visa, kas atrodo nevykę ir netikėta tose scenose, ir sukuria meninę jų tiesą.

„Pupa" savo **fantastinio** siužeto dėka šią karnavalo logiką pateikia kiek supaprastintai (to reikalavo žanras), bet aštriai ir atvirai, todėl gali būti lyg ir savotiškas komentaras sudėtingesniems, bet analogiškiems reiškiniams Dostojevskio kūryboje.

Apsakyme „Pupa" tarsi sufokusuoti spinduliai, einantys ir iš ankstesnių, ir vėlesnių (po šio apsakymo sukurtų) Dostojevskio kūrinių. Šiuo fokusu „Pupa" galėjo tapti kaip tik todėl, kad tai menipėja. Visi Dostojevskio kūrybos elementai čia savo stichijoje. Siauri apsakymo rėmai, kaip matome, pasirodė labai talpūs.

Priminsime, kad menipėja – **universalus svarbiausiųjų klausimų** žanras. Veiksmas joje vyksta ne tik „čia" ir „dabar", bet ir visame pasaulyje bei amžinybėje: žemėje, požemio karalystėje ir danguje. Dostojevskio kūryboje menipėja suartėja su misterija. Juk misterija – tai ne kas kita, kaip pasikeitęs

[17] Netgi tokių kompetentingų ir geranoriškų amžininkų kaip A. Maikovas.

viduramžių menipėjos draminis variantas. Dostojevskio apsakymo vyksmo dalyviai stovi **ant slenksčio** (ant gyvenimo ir mirties, melo ir tiesos, proto ir beprotybės slenksčio). Jie pavaizduoti čia kaip **balsai**, skambantys, kalbantys „žemei ir dangui". Ir pagrindinė pavaizduota idėja čia misteriška (tiesa, atitinkanti Eleusino misterijų dvasią): „šiuolaikiniai numirėliai" – nevaisingi grūdai, pasėti į žemę, bet nesugebantys nei numirti (tai yra apsivalyti nuo savęs, pakilti virš savęs), nei atgimti atsinaujinus (tai yra duoti vaisių).

* * *

Antras žanro požiūriu itin svarbus Dostojevskio kūrinys – „Juokingo žmogaus sapnas" (1877).

Savo žanro esme šis kūrinys irgi kilęs iš menipėjos, bet iš kitų jos rūšių: iš „sapno satyros" ir iš „fantastinių kelionių" su utopiniais elementais. Abi šios rūšys tolesnėje menipėjos raidoje dažnai susipina.

Sapnas, turintis ypatingą (ne epopėjinį) meninį įprasminimą, kaip jau kalbėjome, pirmą kartą į Europos literatūrą įėjo „Menipo satyrų" žanro kūriniuose (ir apskritai rimtai juokingo srityje). Epopėjoje sapnas negriovė pavaizduoto gyvenimo vienovės ir nekūrė antro plano, negriovė jis ir veikėjo paveikslo **paprasto** vientisumo. Sapnas nebuvo priešinamas įprastam gyvenimui kaip **kitas** galimas gyvenimas. Toks supriešinimas ir atsiranda pirmiausia menipėjoje. Sapnas joje yra būtent visai kito gyvenimo, organizuoto pagal kitus dėsnius negu kasdieninis (kartais tiesiog „išvirkščio gyvenimo"), **galimybė**. Susapnuotas gyvenimas kasdienį gyvenimą nustumia į šalį, priverčia naujai jį suprasti ir įvertinti (atsižvelgiant į pamatytą kitą galimybę). Ir žmogus sapne tampa kitu žmogumi, atskleidžia savyje naujas galimybes (ir blogiausias, ir geriausias), yra sapnu išbandomas ir patikrinamas. Kartais sapnas ir kuriamas kaip žmogaus bei gyvenimo apvainikavimas – nuvainikavimas.

Taigi sapne sukuriama kasdieniame gyvenime neįmanoma **ypatinga situacija**, kuri tarnauja vis tam pačiam pagrindiniam menipėjos tikslui – idėjos ir idėjos žmogaus išbandymui.

Menipėjinė sapno panaudojimo meninė tradicija toliau gyvuoja ir vėlesnėje Europos literatūroje įvairiomis variacijomis ir atspalviais: viduramžių literatūros „regėjimuose sapne", XVI–XVIII amžių groteskinėje satyroje (ypač ryškiai Quevedo ir Grimmelshauseno kūriniuose), romantikų kūriniuose su pasakos simbolika (tarp jų ir savitoje Heinricho Heinės sapnų lyrikoje), psichologiškai ir sociališkai ji įprasminama realistiniuose romanuose (George Sand ir Černyševskio). Ypač reikia pažymėti svarbią **krizinių sapnų**, priverčiančių žmogų iš naujo atgimti ir atsinaujinti, variaciją (krizinė sapno variacija buvo naudojama dramaturgijoje: Shakespeare'o, Calderono, XIX amžiuje – Grillparzero).

Dostojevskis labai plačiai panaudojo beveik visų sapno variacijų ir atspalvių menines galimybes. Galima sakyti, kad visoje Europos literatūroje, be Dostojevskio, nėra kito rašytojo, kurio kūryboje sapnai būtų tokie svarbūs. Prisiminkime Raskolnikovo, Svidrigailovo, Myškino, Ipolito, paauglio, Versilovo, Aliošos ir Dmitrijaus Karamazovų sapnus ir reikšmę, kurią jie turi įgyvendinant idėjinį atitinkamų romanų sumanymą. Dostojevskio kūryboje vyrauja krizinė sapno variacija. Tai variacijai priskirtinas ir „juokingo žmogaus" sapnas.

Kalbant apie „fantastinių kelionių" žanrinę rūšį, panaudotą „Juokingo žmogaus sapne", galima pasakyti, kad Dostojevskis turbūt buvo susipažinęs su Cyrano de Bergeraco kūriniu *Kitas pasaulis, arba Mėnulio valstybės ir imperijos* (1647–1650). Čia aprašytas žemės rojus Mėnulyje, iš kur pasakotojas buvo išvarytas už nepagarbumą. Kelionėje po Mėnulį jį lydi „Sokrato demonas", ir tai padeda autoriui įvesti filosofinį elementą (atliepiantį Hassendi materializmui). Pagal išorinę formą Bergeraco kūrinys – ištisas filosofinis fantastinis romanas.

Įdomi Grimmelshauseno menipėja *Der fliegende Wandersmann nach dem Monde* (*Keliautojo skrydis į Mėnulį*, apie 1659 me-

tus), jos šaltinis tas pats kaip ir Bergeraco knygos. Čia pirmame plane – utopiniai elementai. Vaizduojama Mėnulio gyventojų ypatinga švara ir teisingumas, jiems nebūdingos ydos, nusikaltimai, melas, jų šalyje amžinas pavasaris, jie gyvena ilgai, o mirtį sutinka puotaudami draugų būryje. Vaikus, kurie gimsta su ydingais polinkiais, jie išsiunčia Žemėn, kad šie nedemoralizuotų visuomenės. Nurodyta tiksli veikėjo atvykimo į Mėnulį data (kaip Dostojevskio kūrinyje sapno data).

Dostojevskiui, be abejo, buvo žinoma Voltaire'o menipėja *Mikromegas*, kuri priklauso tai pačiai – į šalį žemės tikrovę nustumiančiai – fantastinei menipėjos raidos linijai.

„Juokingo žmogaus sapne" mus visų pirma stebina ypatingas šio kūrinio universalizmas, o drauge didžiulis jo glaustumas, nuostabus meninis ir filosofinis lakoniškumas. Bent kiek išplėstos diskursyvios argumentacijos jame nėra. Čia labai ryškiai atsiskleidžia ypatingas Dostojevskio sugebėjimas **matyti** ir **jausti idėją**, apie kurią kalbėjome ankstesniame skyriuje. Čia prieš mus tikras **idėjos menininkas**.

„Juokingo žmogaus sapnas" pateikia visišką ir gilią menipėjos, kaip svarbiausių klausimų žanro, universalizmo ir viduramžių misterijos, vaizdavusios žmonių giminės likimą – žemės rojų, pirmąją nuodėmę, atpirkimą, – universalizmo sintezę. Bet žanro požiūriu čia dominuoja antikinis menipėjos tipas. Ir apskritai „Juokingo žmogaus sapne" viešpatauja ne krikščioniška, bet antikos dvasia.

Savo stiliumi ir kompozicija „Juokingo žmogaus sapnas" gana ryškiai skiriasi nuo „Pupos": jame yra esminių diatribės, išpažinties ir pamokslo elementų. Toks žanrų kompleksas apskritai būdingas Dostojevskio kūrybai.

Pagrindinė kūrinio dalis – pasakojimas apie regėjimą sapne. Čia pateikiama nuostabi kompozicinio sapnų savitumo charakteristika:

Vyko viskas taip, kaip visuomet sapne, kai **peršoki per erdvę ir laiką, per būties ir proto dėsnius, ir sustoji** tik tose **vietose, apie kurias svajoja širdis.** (X, 429)

Tai iš esmės absoliučiai teisinga charakteristika, nusakanti fantastinės menipėjos struktūros kompozicinį metodą. Su tam tikrais apribojimais ir išlygomis ši charakteristika gali būti pritaikyta net ir visam meniniam Dostojevskio metodui. Savo kūriniuose Dostojevskis beveik nesinaudoja sąlygiškai nenutrūkstančiu istoriniu ir biografiniu laiku, jis jį „peršoka", veiksmą sutelkia į **krizių, lūžių ir katastrofų taškus**, kai vidinė akimirkos reikšmė prilygsta „bilijonui metų", tai yra kai ji praranda laikinį ribotumą. Ir per erdvę jis iš esmės peršoka, dėmesį sutelkdamas tik dviejuose „taškuose": **ant slenksčio** (prie durų, prie įėjimo, ant laiptų, koridoriuje ir t.t.), kur įvyksta krizė ir lūžis, arba **aikštėje**, kurią paprastai pakeičia svetainė (salė, valgomasis), kur įvyksta katastrofa ir skandalas. Būtent tokia yra jo meninė laiko ir erdvės koncepcija. Peršoka jis dažnai ir per elementarų empirinį panašumą ir paviršutinišką racionalią logiką. Štai kodėl menipėjos žanras jam toks artimas.

Dostojevskio kaip idėjos menininko kūrybiniam metodui būdingi ir tokie „juokingo žmogaus" bruožai:

Aš mačiau teisybę, – ne sugalvojau ją, o mačiau, mačiau, ir **gyvas jos paveikslas** amžiams pripildė mano sielą. (X, 440)

Savo tematika „Juokingo žmogaus sapnas" – beveik išsami pagrindinių Dostojevskio temų enciklopedija, ir visos tos temos bei pats jų meninio plėtojimo būdas itin charakteringi karnavalizuotam menipėjos žanrui. Sustosime prie kai kurių iš jų.

1. Pagrindinėje „juokingo žmogaus" figūroje aiškiai juntamas **ambivalentiškas** – rimtai juokingas – karnavalizuotos literatūros „išmintingo kvailio" ir „tragiško juokdario" paveikslas. Bet toks ambivalentiškumas – tiesa, dažniausiai labiau prislopinta forma – būdingas visiems Dostojevskio veikėjams. Galima sakyti, kad Dostojevskio meninė mintis neįsivaizdavo jokio žmogaus reikšmingumo be tam tikro **keistumo** (įvairių jo variantų). Užvis ryškiausiai tai atsiskleidžia Myškino paveiksle. Bet ir visų kitų pagrindinių Dostojevskio veikėjų – ir Raskolnikovo, ir Stavrogino, ir Ver-

silovo, ir Ivano Karamazovo – paveiksluose visada yra „kažkas juokinga", nors ir daugiau ar mažiau redukuota forma.

Kartojame, Dostojevskis kaip menininkas neįsivaizdavo **vienatonio** žmogaus reikšmingumo. *Brolių Karamazovų* įžangoje („Autoriaus žodis") jis kalba netgi apie ypatingą **istorinį** keistumo esmingumą:

Mat keistuolis ne tik „ne visada" yra pavienis ir atskiras reiškinys, bet priešingai, būna ir taip, kad kaip tik jis galbūt kartais sudaro **visumos branduolį**, o kiti jo epochos žmonės – visi kažkodėl kuriam laikui nuo jo atplėšti staiga užėjusio vėjo... (IX, 9)

„Juokingo žmogaus" paveiksle tas ambivalentiškumas, kaip ir menipėjoje, išryškintas ir pabrėžtas.

Labai būdinga Dostojevskiui ir „juokingo žmogaus" **savimonės pilnatvė**: jis pats geriau už visus žino, kad jis yra juokingas („...jeigu buvo žemėje žmogus, geriau už visus žinantis, kad aš juokingas, tai tas žmogus buvau aš pats..."). Pradėdamas dėstyti savo supratimą apie **rojų** žemėje, jis pats puikiai suvokia, kad tai neįgyvendinama: „Daugiau pasakysiu: tegu, tegu tai niekada neišsipildys ir nebus rojaus (bent jau tiek aš suprantu!) – o aš vis dėlto jį pranašausiu". (X, 441) Tai keistuolis, kuris gerai suvokia ir save, ir viską, jis neturi nė trupinėlio naivumo; jo negalima užbaigti (nes nėra nieko, ko jo sąmonė nežinotų).

2. Apsakymas pradedamas menipėjai tipiškiausia žmogaus, kuris **vienas** žino tiesą ir iš kurio visi likusieji juokiasi kaip iš bepročio, tema. Štai ta nuostabi pradžia:

Aš juokingas žmogus. Jie mane dabar vadina bepročiu. Tai reikštų rango paaukštinimą, jei ligi šiol aš jiems nebūčiau likęs toks pat juokingas kaip ir anksčiau. Bet dabar aš jau nepykstu, dabar jie visi man mieli ir net kai juokiasi iš manęs – ir tada kažkuo netgi itin mieli. Aš pats juokčiausi drauge su jais, – ne tiek iš savęs, kiek juos mylėdamas, jei man nebūtų taip liūdna į juos žiūrint. Liūdna todėl, kad jie nežino tiesos, o aš žinau. Och, kaip sunku vienam žinoti teisybę! Bet jie to nesupras. Ne, nesupras. (X, 420)

Tai tipiška menipėjos išminčiaus pozicija (Diogeno, Menipo arba Demokrito iš *Hipokrato romano*), žinančio teisybę santykis su visais likusiais žmonėmis, laikančiais teisybę beprotybe

arba kvailyste; bet čia ta pozicija, lyginant su antikine menipėja, pagilinta ir padaryta sudėtingesnė. Kartu ši pozicija – įvairiomis variacijomis ir atspalviais – būdinga visiems pagrindiniams Dostojevskio veikėjams, pradedant Raskolnikovu, baigiant Ivanu Karamazovu: jie apsėsti savo „tiesos" ir tai nulemia jų santykį su kitais žmonėmis bei sukuria ypatingą tų veikėjų vienatvės tipą.

3. Toliau apsakyme atsiranda kinikų ir stoikų menipėjai itin būdinga absoliutaus abejingumo viskam pasaulyje tema:

> [...] mano sieloje tvenkėsi baisus vienos aplinkybės, kuri buvo jau daug stipresnė už visą mane, ilgesys: tai užklupęs įsitikinimas, kad pasaulyje visur *viskas tas pats*. Aš labai seniai tai nujaučiau, bet visiškas įsitikinimas atsirado šiais metais kažkaip staiga. Aš ūmai pajutau, kad man būtų *visai tas pats*, gyvuotų pasaulis ar niekur nieko nebūtų. Visa savo esybe pradėjau girdėti ir jausti, kad *aš nieko neturiu*. (X, 421)

Tas universalus abejingumas ir nebūties nujautimas „juokingam žmogui" sukelia mintį apie savižudybę. Tai viena iš daugybės Dostojevskio variacijų Kirilovo tema.

4. Toliau eina paskutinių gyvenimo valandų prieš savižudybę tema (viena iš pagrindinių Dostojevskio temų). Čia ji, kaip būna menipėjoje, apnuoginta ir užaštrinta.

Po to, kai „juokingas žmogus" galutinai apsisprendė nusižudyti, jis sutiko gatvėje mergaitę, kuri maldavo pagalbos. „Juokingas žmogus" šiurkščiai ją atstūmė, nes jau juto, kad nė viena žmonių gyvenimo norma ir pareiga jam nebegalioja (kaip numirėliai „Pupoje"). Štai jo apmąstymai:

> Juk jeigu aš nusižudysiu, pavyzdžiui, po dviejų valandų, tai ką man reiškia mergaitė ar gėda, ar visas pasaulis!.. Juk todėl aš ir pradėjau trypti kojomis ir surikau laukiniu balsu ant nelaimingo vaiko, kad, „girdi, ne tik nejaučiu gailesčio, bet net pačią baisiausią niekšybę galiu dabar padaryti, nes po dviejų valandų viskas užges".

Tai menipėjos žanrui būdingas moralinis eksperimentavimas, kuriuo ne mažiau pasižymi ir Dostojevskio kūryba. Toliau šis apmąstymas tęsiamas taip:

> Pavyzdžiui, aš staiga suvokiau keistą dalyką, kad jeigu anksčiau būčiau gyvenęs Mėnulyje arba Marse ir padaręs ten kokį nors gėdingiausią ir negarbingiausią, kokį tik galima įsivaizduoti, poelgį, ir

būčiau ten už jį išjuoktas ir išniekintas taip, kaip pajunti ir įsivaizduoji kartais nebent sapne, košmare, ir jeigu po to, atsidūręs Žemėje, aš ir toliau prisiminčiau, ką padariau kitoje planetoje ir, be to, žinočiau, kad jau nė už ką ir niekada ten negrįšiu, tai ar man, žiūrinčiam iš Žemės į Mėnulį, būtų tas pats ar ne? Suvokčiau aš tą savo poelgį kaip gėdingą ar ne? (X, 425–426)

Visiškai analogišką eksperimentinį klausimą apie poelgį Mėnulyje užduoda sau ir Stavroginas pokalbyje su Kirilovu (VII, 250). Visa tai – mums žinoma Ipolito (*Idiotas*), Kirilovo (*Nelabieji*), begėdiškumo kape „Pupoje" problematika. Be to, visa tai yra tik skirtingos vienos iš pagrindinių visos Dostojevskio kūrybos temų briaunos, temos „viskas leista" (pasaulyje, kuriame nėra Dievo ir sielos nemirtingumo) ir su ja susijusios etinio solipsizmo temos.

5. Toliau plėtojama pagrindinė (galima sakyti, žanrą kurianti) **krizinio sapno tema**, žmogaus pasikeitimo ir atsinaujinimo sapne, kuris leido „savo akimis" pamatyti žmogaus kitokio gyvenimo žemėje galimybę, tema:

Taip, man prisisapnavo tada šitas sapnas, mano lapkričio trečiosios sapnas. Jie dabar mane dėl to erzina, esą tai buvo tik sapnas. Bet nejaugi ne vis tiek, sapnas tai ar ne, jei tas sapnas pranešė man teisybę? Juk jeigu kartą sužinojai teisybę, pamatei ją, tai jau žinai, kad čia teisybė ir kitos nėra, ir negali būti, nesvarbu, ar jūs miegat, ar gyvenat. Na, ir tegu tai sapnas, ir tegu, bet šitą gyvenimą, kurį jūs taip aukštinate, aš norėjau užgesinti savižudybe, o mano sapnas, mano sapnas, – o, jis pranešė man apie naują, didį, atsinaujinusį, galingą gyvenimą! (X, 427)

6. Pačiame „sapne" detaliai rutuliojama utopinė žemės rojaus, kurį „juokingas žmogus" pamatė savo akimis ir patyrė tolimoje nežinomoje žvaigždėje, tema. Pats žemės rojus aprašytas kaip antikinis aukso amžius, todėl jis giliai persmelktas karnavalo pasaulėjautos. Žemės rojaus vaizdavimas daug kuo panašus į Versilovo sapną (*Paauglys*). Labai būdingas „juokingo žmogaus" išreikštas grynai karnavalinis tikėjimas žmonijos siekių vienove ir žmogaus prigimties gerumu:

O, be to, visi eina prie vieno ir to paties, bent jau visi siekia vieno ir to paties, ir **išminčius, ir didžiausias galvažudys**, tik skirtingais keliais. Tai sena tiesa, bet štai kas čia nauja: aš ir labai suklysti

negaliu. Todėl, kad aš **mačiau teisybę, mačiau** ir žinau, kad žmonės gali būti nuostabūs ir laimingi, nepraradę sugebėjimo gyventi žemėje. Aš nenoriu ir negaliu tikėti, kad blogis būtų normali žmonių būsena. (X, 440)

Pabrėšime dar kartą, kad tiesa, Dostojevskio nuomone, gali būti tik tikrai išvysta, o ne abstrakčiai suvokta.

7. Apsakymo pabaigoje skamba Dostojevskiui labai būdinga gyvenimo pavirtimo **akimirksniu** į rojų tema (giliausiai ji atskleista *Broliuose Karamazovuose*):

O tarp kitko tai taip paprasta: per vieną dieną, *per vieną valandą* – viskas iš karto susitvarkytų! Svarbiausia – mylėk kitus kaip save, štai kas svarbiausia, ir tai viskas, daugiau visiškai nieko nereikia: pamatysi, tuoj pat visa susitvarkys. (X, 441)

8. Pabrėšime dar nuskriaustos mergaitės temą, kuri būdinga daugeliui Dostojevskio kūrinių: sutinkame ją *Pažemintuosiuose ir nuskriaustuosiuose* (Neli), Svidrigailovo sapne prieš savižudybę, „Stavrogino išpažintyje", „Amžiname vyre" (Liza); kenčiančio vaiko tema – viena iš pagrindinių *Brolių Karamazovų* temų (kenčiančių vaikų paveikslai skyriuje „Maištas", Iljušečkos paveikslas, „vaikas verkia" Dmitrijaus sapne).

9. Yra čia ir landynių natūralizmo elementų: kapitonas skandalistas, prašantis išmaldos Nevskio prospekte (šitas paveikslas mums žinomas ir iš *Idioto*, ir iš *Paauglio*), girtavimas, žaidimas kortomis ir muštynės kambaryje šalia kambariuko, kur paskendęs į svarbiausių klausimų sprendimą volteriškuose krėsluose bemieges naktis leido „juokingas žmogus", kur jis sapnavo sapną apie žmonijos likimą.

Mes, aišku, neišsėmėme visų „Juokingo žmogaus sapno" temų, bet ir to užtenka, norint parodyti, kiek daug idėjų telpa šioje menipėjos rūšyje ir kaip ji atitinka Dostojevskio tematiką.

„Juokingo žmogaus sapne" nėra kompoziciškai išreikštų dialogų (išskyrus pusiau išreikštą dialogą su „nežinoma esybe"), bet visa pasakotojo kalba persmelkta vidinio dialogo: visi žodžiai čia nukreipti į save patį, į pasaulį, jo kūrėją[18], visus

[18] „Ir staiga aš **pašaukiau**, ne balsu, nes buvau nejudrus, bet visa savo esybe **viso to, kas man atsitiko, valdovą**." (X, 428)

žmones. Ir čia kaip misterijoje žodis skamba dangui ir žemei, kitaip sakant, visam pasauliui.

Tokie tad du pagrindiniai Dostojevskio kūriniai, kurie ryškiausiai atskleidžia jo kūrybos žanro esmę, krypstančią į menipėją ir į jai giminingus žanrus.

Savo „Pupos" ir „Juokingo žmogaus" analizes pateikėme istorinės žanro poetikos aspektu. Mus visų pirma domino, kaip tuose kūriniuose atsiskleidžia menipėjos žanro esmė. Drauge stengėmės parodyti, kaip tradiciniai žanro bruožai Dostojevskio kūriniuose natūraliai derinasi su nepakartojamu jų savitumu ir panaudojimo originalumu.

* * *

Paliesime dar keletą jo kūrinių, kurie iš esmės irgi artimi menipėjai, bet šiek tiek kitokio tipo ir be tiesioginių fantastinių elementų.

Toks visų pirma yra apsakymas *Romioji*. Čia žanrui būdinga aštri siužetinė anakrizė su ryškiais kontrastais, mezaliansais ir moraliniais eksperimentais įforminta kaip solilokviumas. Apsakymo veikėjas sako apie save: „Aš meistras tylėdamas kalbėti, aš visą gyvenimą prakalbėjau tylėdamas, pergyvenau pats su savimi tylėdamas ištisas tragedijas". Veikėjo paveikslas atskleistas būtent per šitą dialogišką požiūrį į save. Ir beveik iki pat galo jis lieka visiškai vienas ir beviltiškai nusivylęs. Jis nepripažįsta aukščiausio teismo, galinčio jį teisti. Jis apibendrina savo vienatvę, universalizuoja ją kaip esminę visos žmonių giminės vienatvę:

Nerangumas! O prigimtis! **Žmonės žemėje vieni – štai nelaimė!** Viskas mirę ir visur numirėliai. Vieni tik žmonės, o aplink jų tylėjimas – štai žemė!

Šiam menipėjos tipui iš esmės artimi ir *Užrašai iš pogrindžio* (1864). Jie sukurti kaip diatribė (pokalbis su nesančiu pašnekovu), kupini atviros ir paslėptos polemikos ir turi esminių

išpažinties elementų. Antroje dalyje yra pasakojimas su aštria anakrize. *Užrašuose iš pogrindžio* rasime ir kitų mums žinomų menipėjos požymių: aštrių dialoginių sinkrizių, familiarizacijos ir profanacijos, landynių natūralizmo ir panašiai. Šį kūrinį galima charakterizuoti ir kaip labai idėjiškai turtingą: beveik visos tolesnės Dostojevskio kūrybos temos ir idėjos čia jau pastebimos supaprastinta ir atvira forma. Apie žodinį šio kūrinio stilių pakalbėsime tolesniame skyriuje.

Sustosime dar prie vieno Dostojevskio kūrinio su labai būdingu pavadinimu – „Bjaurus anekdotas" (1862). Šitas **itin karnavalizuotas** apsakymas irgi artimas menipėjai (bet varoniškojo tipo). Idėjinė užuomazga yra trijų generolų ginčas vardinių vakarėlyje. Po to apsakymo veikėjas (vienas iš trijų), norėdamas išbandyti savo liberaliai humanišką idėją, ateina į vestuvių pokylį pas vieną paties žemiausio rango savo pavaldinį ir iš neįpratimo (jis žmogus negeriantis) visiškai pasigeria. Čia viskas paremta tuo, kad tai, kas vyksta, yra visiškai **nepriderama** ir **skandalinga**. Čia daug ryškių karnavalinių kontrastų, mezaliansų, ambivalentiškumo, sumenkinimų ir nuvainikavimų. Esama čia ir gana žiauraus moralinio eksperimento. Mes, aišku, nekalbame apie svarbią socialinę ir filosofinę idėją, kuri yra šiame kūrinyje ir kuri iki šiol dar nepakankamai įvertinta. Apsakymo tonas sąmoningai nelygus, dviprasmiškas, besityčiojantis, persmelktas paslėptos socialinės, politinės ir literatūrinės polemikos elementų.

Menipėjos elementų yra ir visuose ankstyvuosiuose (tai yra prieš tremtį parašytuose) Dostojevskio kūriniuose (labiausiai paveiktuose Gogolio ir Hoffmanno žanro tradicijų).

Menipėja, kaip jau sakėme, prasiskverbia ir į Dostojevskio romanus. Išvardinsime tik pačius esmingiausius atvejus (be ypatingos argumentacijos).

Nusikaltime ir bausmėj įžymioji scena – pirmasis Raskolnikovo apsilankymas pas Sonią (su evangelijos skaitymu) yra beveik išbaigta sukrikščioninta menipėja: aštrios dialoginės sinkrizės (tikėjimo su netikėjimu, romumo su išdidumu), aštri

anakrizė, oksimoroniniai deriniai (mąstytojas – nusikaltėlis, prostitutė – šventuolė), atviras svarbiausių klausimų kėlimas ir evangelijos skaitymas landynėje. Menipėjos yra ir Raskolnikovo sapnai, taip pat Svidrigailovo sapnas prieš savižudybę.

Idiote menipėja yra Ipolito išpažintis („mano būtinas pasiaiškinimas"), aprėminta karnavalinės dialogo scenos kunigaikščio Myškino terasoje ir besibaigianti Ipolito bandymu nusižudyti. *Nelabuosiuose* tai Stavrogino išpažintis kartu su ją aprėminančiu Stavrogino ir Tichono dialogu. *Paauglyje* tai Versilovo sapnas.

Broliuose Karamazovuose nuostabi menipėja yra Ivano ir Aliošos pokalbis užeigoje „Sostinė" provincijos miestelio turgaus aikštėje. Čia, grojant užeigos vargonams, trinksint biliardo rutuliams ir atkemšamiems alaus buteliams, vienuolis ir ateistas sprendžia svarbiausius pasaulio klausimus. Į šią „Menipo satyrą" yra įjungta antra satyra – „Legenda apie Didįjį inkvizitorių", turinti savarankišką reikšmę ir paremta evangeline Kristaus bei velnio sinkrize.[19] Abi šios tarpusavyje susijusios „Menipo satyros" priklauso ryškiausiems grožiniams filosofiniams kūriniams visoje pasaulio literatūroje. Pagaliau kokia gili menipėja yra Ivano Karamazovo pokalbis su velniu (skyrius: „Velnias. Ivano Fiodorovičiaus košmaras").

Aišku, visos šios menipėjos pajungtos jas apimančiam polifoniniam romano visumos sumanymui, yra jo nulemtos ir nuo jo neatskiriamos.

Be šitų, sąlygiškai savarankiškų ir sąlygiškai užbaigtų menipėjų, visi Dostojevskio romanai persmelkti jos elementų, taip pat giminingų žanrų – „sokratiškojo dialogo", diatribės, solilokviumo, išpažinties ir kitų elementų. Aišku, iki Dostojevskio visi šie žanrai nuėjo ilgą dviejų tūkstantmečių įtemptos raidos kelią, bet, nepaisant visų jų pasikeitimų, išsaugojo savo žanro esmę. Aštrios dialoginės sinkrizės, ypatingos ir

[19] Apie „Legendos apie Didįjį inkvizitorių" žanro ir temos šaltinius (Voltaire'o „Dženi istorija, arba Ateistas ir išminčius", Victoro Hugo „Kristus Vatikane") žr. Leonido Grosmano darbuose.

provokuojančios siužetinės situacijos, krizės ir lūžiai, moralinis eksperimentavimas, katastrofos ir skandalai, kontrastiški ir oksimoroniniai deriniai ir t.t. nulemia visą siužetinę ir kompozicinę Dostojevskio romanų struktūrą.

Be tolesnio gilaus menipėjos ir kitų giminingų žanrų esmės tyrimo, taip pat ir tų žanrų istorijos bei daugybės jų rūšių naujųjų laikų literatūroje tyrimo, negalima teisingai istoriškai ir genetiškai paaiškinti Dostojevskio kūrinių žanro ypatybių (ir ne tik Dostojevskio; ši problema gerokai platesnė).

* * *

Analizuodami žanrines menipėjos ypatybes Dostojevskio kūryboje drauge atskleidėme joje ir karnavalizacijos elementų. Ir tai visai suprantama, nes menipėja – itin karnavalizuotas žanras. Bet karnavalizacija Dostojevskio kūryboje, aišku, daug platesnis už menipėją reiškinys, turintis papildomų žanro šaltinių ir todėl jį reikia ypatingai patyrinėti.

Kalbėti apie esminę tiesioginę karnavalo ir jo vėlyvųjų derivatų (maskarado linijos, balagano komikos ir panašiai) įtaką Dostojevskiui sunku (nors realių karnavalinio tipo patyrimų jo gyvenime, aišku, buvo).[20] Karnavalizacija veikė jį kaip ir kitus XVIII–XIX amžiaus rašytojus daugiausia kaip literatūrinė ir žanro tradicija, kurios neliteratūrinis šaltinis, tai yra tikras karnavalas, galbūt net ir nebuvo jų aiškiai suvokiamas.

Bet karnavalas, jo formos bei simboliai ir visų pirma pati karnavalo pasaulėjauta ilgus amžius skverbėsi į daugybę literatūros žanrų, suaugo su visomis jų ypatybėmis, formavo juos, tapo neatskiriama jų dalimi. Karnavalas lyg ir **persikūnijo į literatūrą**, būtent į tam tikrą galingą jos raidos liniją. Karnavalo formos, transponuotos į literatūrą, tapo **galingomis** gyvenimo meninio pažinimo **priemonėmis**, ypatinga kalba,

[20] Gogolis dar pajuto esminę tiesioginę ukrainiečių karnavalinio folkloro įtaką.

kurios žodžiai ir formos turi didžiulę **simbolinio** apibendrinimo, tai yra **apibendrinimo, nukreipto į gilumą,** jėgą. Daugelis esminių gyvenimo pusių, tiksliau jo **klodai**, be to, giluminiai, gali būti surasti, įprasminti ir išreikšti tiktai šia kalba.

Kad išmoktų šią kalbą, tai yra kad įsilietų į karnavalinio žanro tradiciją literatūroje, rašytojui nėra reikalo pažinti visas grandis ir visas šios tradicijos šakas. Žanras turi savo organišką logiką, kurią galima šiek tiek suprasti ir kūrybiškai perimti iš nedaugelio žanro pavyzdžių, netgi iš fragmentų. **Bet žanro logika – tai ne abstrakti logika**. Kiekviena nauja rūšis, kiekvienas naujas konkretaus žanro kūrinys visada ją kuo nors praturtina, padeda tobulinti žanro kalbą. Todėl svarbu žinoti galimus konkretaus autoriaus žanro šaltinius, literatūros ir žanro atmosferą, kurioje jis kūrė. Kuo visapusiškiau ir konkrečiau pažįstame menininko **žanro kontaktus,** tuo giliau galime prasiskverbti į jo žanrinės formos ypatybes ir teisingiau suprasti tradicijos bei novatoriškumo santykius joje.

Visa tai, kadangi čia liečiame **istorinės** poetikos klausimus, mus ir įpareigoja charakterizuoti nors tas pagrindines karnavalo tradicijos grandis, su kuriomis Dostojevskis buvo tiesiogiai ar netiesiogiai susijęs ir kurios nulėmė jo kūrybos žanrinę atmosferą, iš esmės daug kuo kitokią nei Turgenevo, Gončarovo ar Levo Tolstojaus žanrinė atmosfera.

Pagrindiniu XVII, XVIII ir XIX amžių literatūros karnavalizacijos šaltiniu tapo Renesanso epochos rašytojai – visų pirma Boccaccio, Rabelais, Shakespeare'as, Cervantesas ir Grimmelshausenas.[21] Tokiu šaltiniu tapo ir ankstyvasis šelmių romanas (tiesiogiai karnavalizuotas). Be to, šių amžių rašytojams karnavalizacijos šaltinis, aišku, buvo ir karnavalizuota antikos (taip pat ir „Menipo satyra") bei viduramžių literatūra.

Visi mūsų išvardinti pagrindiniai Europos literatūros karnavalizacijos šaltiniai Dostojevskiui buvo labai gerai žinomi,

[21] Grimmelshausenas jau nebepriklauso Renesansui, bet jo kūryba atspindi gilią ir tiesioginę karnavalo įtaką ne menkiau kaip Shakespeare'o ir Cervanteso kūryba.

išskyrus galbūt Grimmelshauseną ir ankstyvąjį šelmių romaną. Bet šio romano ypatybes jis gerai pažino iš Lesage'o *Žilio Blazo* ir labai jomis domėjosi. Šelmių romanas vaizdavo gyvenimą, išjudintą iš jo įprastinių ir, taip sakant, įteisintų vėžių, nuvainikuodavo visas hierarchines žmonių padėtis, žaidė tomis padėtimis, buvo kupinas ryškių pasikeitimų, kaitų ir mistifikacijų, visą vaizduojamą pasaulį vertino familiaraus kontakto zonoje. O tiesioginė Renesanso literatūros įtaka Dostojevskiui buvo reikšminga (ypač Shakespeare'o ir Cervanteso). Čia kalbame ne apie atskirų temų, idėjų ir paveikslų įtaką, o apie gilesnę įtaką **pačios karnavalo pasaulėjautos**, tai yra pačių pasaulio ir žmogaus matymo **formų** bei tos iš tiesų **dieviškos laisvės** vertinant juos, pasireiškiančios ne paskirose mintyse, paveiksluose ir išoriniuose struktūros būduose, o šių rašytojų kūrybos **visumoje**.

Perimti karnavalinę tradiciją Dostojevskiui labai padėjo XVIII amžiaus literatūra ir visų pirma Voltaire'as bei Diderot, jiems būdinga karnavalizacijos ir aukštos dialoginės kultūros, kurią išugdė antika ir Renesanso epochos dialogai, derinimas. Čia Dostojevskis rado organišką karnavalizacijos, racionalistinės filosofijos idėjų ir – iš dalies, – socialinės temos derinį.

Karnavalizacijos derinį su avantiūriniu siužetu ir aštrią aktualią socialinę tematiką Dostojevskis aptiko XIX amžiaus socialiniuose avantiūriniuose romanuose, daugiausia Fredericko Soulié ir Eugène Sue (iš dalies Dumas-sūnaus ir Paulio de Kocko). Šių autorių kūriniuose karnavalizacija daugiau išorinė: ji ryški siužete, išorinėse karnavalinėse antitezėse ir kontrastuose, staigiuose likimo pasikeitimuose, mistifikacijose ir t.t. Gilios ir laisvos karnavalinės pasaulėjautos čia beveik visai nėra. Esmingiausia tuose romanuose buvo karnavalizaciją panaudoti vaizduojant šiuolaikinę tikrovę ir šiuolaikinę buitį; **buitis** pasirodė įtraukta į karnavalizuotą siužeto veiksmą, tai, kas įprasta ir pastovu, derinosi su tuo, kas ypatinga ir keičiasi.

Giliau perimtas karnavalo tradicijas Dostojevskis rado Balzaco, George Sand ir Victoro Hugo kūryboje. Čia kur kas

mažiau išorinių karnavalizacijos požymių, užtat gilesnė karnavalo pasaulėjauta, o svarbiausia – karnavalizacija prasiskverbusi į pačią didelių ir stiprių charakterių struktūrą bei į aistrų raidą. Aistros karnavalizacija pasireiškia visų pirma jos ambivalentiškumu: meilė derinasi su neapykanta, gobšumas su nesavanaudiškumu, valdingumas su savęs žeminimu ir panašiai.

Karnavalizacijos ir sentimentalaus gyvenimo suvokimo derinį Dostojevskis rado Sterne'o ir Dickenso kūryboje.

Pagaliau karnavalizacijos ir romantinio (o ne racionalistinio kaip Voltaire'o ir Diderot kūryboje) tipo idėjos derinį Dostojevskis aptiko Edgaro Poe ir ypač Hoffmanno kūryboje.

Ypač svarbi rusų literatūros tradicija. Čia, be Gogolio, būtina nurodyti, kad didžiulę įtaką Dostojevskiui turėjo itin karnavalizuoti Puškino kūriniai: *Borisas Godunovas, Belkino apysakos,* Boldino tragedijos ir *Pikų dama.*

Mūsų trumpa karnavalizacijos šaltinių apžvalga visai nepretenduoja būti išsami. Mums buvo svarbu nužymėti tik pagrindines tradicijos linijas. Pabrėšime dar kartą, kad mūsų nedomina atskirų individualių autorių, atskirų kūrinių, atskirų temų, idėjų, paveikslų įtaka, – mus domina būtent **pačios žanro tradicijos**, kuri buvo perduota per šių rašytojų kūrybą, įtaka. Tradicija kiekvieno jų kūryboje savotiškai, tai yra nepakartojamu būdu, atgimsta ir atsinaujina. Taip tradicija gyvena. Mus – pasinaudosime palyginimu – domina **kalbos žodis**, o ne jo **individuali vartosena** konkrečiame **nepakartojamame kontekste**, nors viena be kito, aišku, neegzistuoja. Galima, žinoma, tirti ir individualias įtakas, tai yra vieno individualaus rašytojo įtaką kitam, pavyzdžiui, Balzaco Dostojevskiui, bet tai jau ypatinga užduotis, kurios mes čia sau nekeliame. Mus domina tik pati tradicija.

Dostojevskio kūryboje karnavalo tradicija, aišku, irgi atgimsta naujai: ji savaip įprasminama, derinama su kitais meniniais momentais, tarnauja jo ypatingiems meniniams tikslams, kaip tik tiems, kuriuos mes bandėme atskleisti ankstesniuose

skyriuose. Karnavalizacija organiškai derinasi su visomis kitomis polifoninio romano ypatybėmis.

Prieš pereinant prie karnavalizacijos elementų Dostojevskio kūryboje analizės (sustosime tik prie kai kurių kūrinių), būtina paliesti dar du klausimus.

Norint teisingai suprasti karnavalizacijos problemą, reikia atsisakyti supaprastinto karnavalo, kaip naujųjų laikų **maskarado**, suvokimo ar juo labiau vulgaraus bohemiško jo supratimo. Karnavalas – tai didžioji **visaliaudinė** praėjusių tūkstantmečių pasaulėjauta. Šita pasaulėjauta, išlaisvinanti nuo baimės, maksimaliai priartinanti pasaulį prie žmogaus ir žmogų prie žmogaus (visi įtraukiami į laisvo familiaraus kontakto zoną) su jai būdingu pasikeitimų džiaugsmu ir linksmu sąlygiškumu priešinasi tik vienpusiškam ir niūriam oficialiam rimtumui, pagimdytam baimės, dogmatiškam, nusistačiusiam prieš tapsmą ir kaitą, siekiančiam absoliutizuoti konkrečią būties ir visuomenės santvarkos būklę. Būtent nuo tokio rimtumo ir išvaduodavo karnavalo pasaulėjauta. Bet joje nėra nė lašelio nihilizmo, nėra, žinoma, ir nė lašelio tuščio lengvabūdiškumo bei vulgaraus bohemiško individualizmo.

Būtina taip pat atsisakyti ir siauros karnavalo, kaip teatro spektaklio, koncepcijos, kuri labai būdinga naujiesiems laikams.

Norint teisingai suprasti karnavalą, reikia kalbėti apie jo **pradžią** ir apie jo **viršūnes**, kitaip sakant, apie karnavalą antikoje, viduramžiais ir Renesanso epochoje.[22]

Antras klausimas liečia literatūros kryptis. Karnavalizaciją, prasiskverbusią į žanro struktūrą ir tam tikru mastu ją nulėmusią, gali panaudoti įvairios kryptys ir kūrybiniai metodai. Neleistina matyti joje tik specifinę romantizmo ypatybę. Be

[22] Negalima, aišku, neigti, kad šiek tiek ypatingo žavesio būdinga ir visoms šiuolaikinėms karnavalo gyvenimo formoms. Užtenka paminėti Hemingway'ų, kurio kūryba, apskritai labai karnavalizuota, buvo stipriai paveikta šiuolaikinių karnavalinio tipo formų ir švenčių (pavyzdžiui, bulių kautynių). Jis labai subtiliai jautė viską, kas šiuolaikiniame gyvenime karnavalizuota.

to, kiekviena kryptis ir kūrybinis metodas ją savotiškai įprasmina ir atnaujina. Kad tuo įsitikintume, užtenka palyginti karnavalizaciją Voltaire'o (šviečiamasis realizmas), ankstyvojoje Tiecko (romantizmas), Balzaco (kritinis realizmas), Ponson du Terrail'o (grynas avantiūriškumas) kūryboje. Šių rašytojų kūrinių karnavalizacijos laipsnis beveik vienodas, bet kiekvieno ji pajungta ypatingiems (su jų literatūrinėmis kryptimis susijusiems) meniniams uždaviniams (jau nekalbant apie individualias kiekvieno tų rašytojų ypatybes). Karnavalizacija nulemia ir jų priklausymą vienai ir tai pačiai **žanrinei** tradicijai bei sukuria poetikos požiūriu be galo **esminį** jų **bendrumą** (kartojame, nepaisant visų krypties, individualybės ir meninio kiekvieno jų kūrybos vertingumo skirtumų).

* * *

Peterburgo sapnuose eilėraščiais ir proza (1861) Dostojevskis prisimena savitą ir stiprų karnavalinį gyvenimo pojūtį, išgyventą kūrybinės veiklos pradžioje. Visų pirma tai buvo ypatingas Peterburgo su visais ryškiais jo socialiniais kontrastais pajautimas – kaip „fantastinės stebuklingos svajonės", kaip sapno, kaip kažko, esančio ant realybės ir fantastinės išmonės ribos. Analogišką karnavalinį didelio miesto (Paryžiaus) pojūtį, tik ne tokį stiprų ir gilų kaip Dostojevskio, galima rasti Balzaco, Sue, Soulié ir kitų kūryboje, o šios tradicijos ištakos – antikinėje menipėjoje (Varono, Lukiano kūryboje). Remdamasis šiuo miesto ir minios pojūčiu, Dostojevskis toliau pateikia ryškiai karnavalizuotą savo pirmųjų literatūrinių sumanymų, tarp jų ir *Vargšų žmonių*, atsiradimo paveikslą:

Ir pradėjau aš žvalgytis, ir staiga išvydau kažkokius keistus veidus. Visi jie buvo savotiški, nepaprasti, figūros gan proziškos, toli gražu ne Don Karlai ir Pozos, o tikri tituliariniai patarėjai, drauge lyg ir kažin kokie fantastiški tituliariniai patarėjai. Kažkas, pasislėpęs už visos šitos **fantastiškos minios, išdarinėjo** priešais mane **grimasas** ir **tampė kažkokius siūliukus, spyruoklytes** ir šios **lėlytės** judėjo, o

jis kvatojosi ir **vis kvatojosi**! Ir pasivaideno man tada kita istorija, kažkokiuose tamsiuose kampuose, kažin kokia tituliarinė širdis, sąžininga ir švari, dora ir atsidavusi valdžiai, o kartu su ja kažkokia mergaitė, nuskriausta ir liūdna, ir labai sužeidė man širdį visa jų istorija. Ir jei surinktum visą tą minią, kuri man tada prisisapnavo, tai išeitų nuostabus maskaradas...[23]

Taigi, sprendžiant iš šių Dostojevskio prisiminimų, jo kūryba gimė lyg ir iš ryškios karnavalinės vizijos („tą savo pojūtį Nevos krantinėje aš vadinu vizija", – sako Dostojevskis). Čia matome būdingus karnavalinio komplekso aksesuarus: kvatojimą ir tragediją, pajacą, balaganą, maskarado minią. Bet svarbiausia čia, aišku, pati karnavalinė pasaulėjauta, kuria smarkiai persmelkti ir *Peterburgo sapnai*. Savo žanro bruožais šis kūrinys – karnavalizuotos menipėjos rūšis. Reikia pabrėžti viziją lydintį karnavalinį **kvatojimą**. Toliau pamatysime, kad jo persmelkta išties visa Dostojevskio kūryba, bet tik redukuota forma.

Prie ankstyvosios Dostojevskio kūrybos karnavalizacijos nesustosime. Apžvelgsime tik karnavalizacijos elementus kai kuriuose atskiruose rašytojo kūriniuose, išspausdintuose jau po tremties. Čia mes keliame sau ribotą uždavinį – įrodyti patį karnavalizacijos buvimą ir atskleisti pagrindines jos funkcijas Dostojevskio kūryboje. Gilesnis ir išsamesnis šios problemos tyrinėjimas, remiantis visa jo kūryba, išeina už šio darbo ribų.

Pirmas antrojo periodo kūrinys – *Dėdulės sapnas* – išsiskiria ryškia, bet **išorine** ir kiek supaprastinta karnavalizacija. Centre skandalas-katastrofa su dvigubu – Moskaliovos ir kunigaikščio – nuvainikavimu. Ir pats Mordasovo metraštininko pasakojimo tonas ambivalentiškas: ironiškas Moskaliovos garbinimas, tai yra karnavalinis gyrimo ir keikimo suliejimas.[24]

[23] Ф.М. Достоевский, *Полное собрание художественных произведений*, под ред. Б. Томашевского и К. Халабаева, т. XIII, Москва–Ленинград: Госиздат, 1930, с. 158–159.

[24] Pavyzdys Dostojevskiui buvo Gogolis, konkrečiai ambivalentiškas *Apysakos apie tai, kaip Ivanas Ivanovičius susipyko su Ivanu Nikiforovičiumi* tonas.

Skandalas ir kunigaikščio – karnavalo karaliaus arba, tiksliau, karnavalo jaunikio – nuvainikavimo scena pavaizduota kaip **sudraskymas**, kaip tipiškas karnavalinis „aukos" padalinimas:

Jei aš statinaitė, tai jūs **bekojai**...
– Kas, aš bekojis?
– Na taip, bekojai, o dar ir **bedančiai**, štai kokie jūs!
– O dar ir **vienakis**! – pradėjo rėkti Marja Aleksandrovna.
– Jūs dėvit korsetą vietoj **šonkaulių**! – pridėjo Natalja Dmitrijevna.
– **Veidas** su spyruoklėmis!
– Savų **plaukų** nėra!..
– O ir **ūseliai** kvailio prisiklijuoti, – gergždė Marja Aleksandrovna.
– Na, bent **nosį** palikit man, Marja Stepanovna, tikrą! – suriko kunigaikštis, pritrenktas tokio netikėto **atvirumo**.
– Dieve tu mano! – kalbėjo vargšas kunigaikštis. – ...Išvesk tu mane, broleli, kur nors, o tai mane **sudraskys**! (II, 398–399)

Matome tipišką „karnavalo anatomiją" – į dalis išnarstyto kūno dalių išvardijimą. Tokie „išvardijimai" – labai paplitusi komiška Renesanso epochos karnavalizuotos literatūros priemonė (ji dažnai sutinkama Rabelais kūryboje, o ne taip labai išrutuliota forma ir Cervanteso).

Nuvainikuoto karnavalo karaliaus vaidmenyje atsidūrė ir apysakos veikėja Marja Aleksandrovna Moskaliova:

...Svečiai išsivažinėjo **spygaudami ir keikdamiesi**. Marja Aleksandrovna liko pagaliau viena savo ankstesnės šlovės griuvėsiuose ir nuolaužose! Deja! **Jėga, garbė, reikšmingumas – viskas išnyko per šį vieną vakarą!** (II, 399)

Bet po **senojo** jaunikio, kunigaikščio, nuvainikavimo **juoku** scenos eina **jai porinė jaunojo jaunikio**, mokytojo Vasios, **tragiško nusivainikavimo ir mirties** scena. Toks scenų (ir atskirų vaizdų), kurios atspindi viena kitą arba persišviečia viena per kitą (be to, viena iš jų perteikiama komiškai, kita, kaip šiuo atveju, tragiškai, arba viena aukštajame, kita žemajame plane, arba viena teigia, kita neigia ir t.t.), pateikimas poromis būdingas Dostojevskiui. Kartu tokios porinės scenos sukuria ambivalentišką visumą. Taip pasireiškia jau daug gilesnė karnavalo pasaulėjautos įtaka. Tiesa, *Dėdulės sapne* ši ypatybė yra kiek išorinio pobūdžio.

Kur kas gilesnė ir esmingesnė karnavalizacija apysakoje *Stepančikovo dvaras ir jo gyventojai*, nors ir čia dar gana daug išoriškumo. Visas gyvenimas Stepančikove sukasi apie Fomą Fomičių Opiskiną, buvusį **įnamį juokdarį**, tapusį pulkininko Rostanevo sodyboje **nežinančiu ribų despotu**, taigi apie **karnavalo karalių**. Todėl ir visas gyvenimas Stepančikovo kaime įgauna ryškiai išreikštą karnavalinį pobūdį. Tai gyvenimas, iškrypęs iš savo normalių vėžių, beveik „išvirkščias pasaulis". Bet jis ir negali būti kitoks, nes toną jam duoda karnavalo karalius – Foma Fomičius. Ir visi likusieji personažai, šio gyvenimo dalyviai, turi karnavališkumo: **beprotė** turtuolė Tatjana Ivanovna, serganti erotine įsimylėjimo (vulgariai romantiniu stiliumi) manija, kartu yra tyriausios ir geriausios sielos; **išprotėjusi generolienė**, dievinanti Fomą ir susikūrusi jo kultą, **kvailelis** Falalejus, įkyriai sapnuojantis baltą jautį ir šokantis kamarinskį, **beprotis liokajus** Vidopliasovas, visą laiką keičiantis savo pavardę į tauresnę – „Tancevas", „Esbuketovas" (jam tenka tai daryti, nes dvariškiai naujai pavardei kiekvienąkart parenka nepadorų rimą), **senis** Gavrila, priverstas senatvėje mokytis prancūzų kalbos, kandus **juokdarys** Ježevikinas, **„progresyvus" kvailelis** Obnoskinas, svajojantis apie turtingą nuotaką, **prasiūžęs husaras** Mizinčikovas, **keistuolis** Bachčejevas ir kiti. Visa tai – žmonės dėl vienos ar kitos priežasties iškrypę iš įprastų gyvenimo vėžių, neturintys normalios, jiems tinkančios padėties gyvenime. Ir visas šios apysakos veiksmas – nesiliaujanti skandalų, ekscentriškų išsišokimų, mistifikacijų, apvainikavimų ir nuvainikavimų grandinė. Kūrinys prisodrintas parodijų ir pusiau parodijų (parodijuojamos ir Gogolio *Ištraukos iš laiškų draugams*). Šios parodijos organiškai derinasi su karnavaline visos apysakos atmosfera.

Karnavalizacija leidžia Dostojevskiui pamatyti ir parodyti tokius žmonių charakterių ir elgesio ypatumus, kurie įprastinėje gyvenimo tėkmėje negalėtų atsiskleisti. Ypač stipriai karnavalizuotas Fomos Fomičiaus charakteris: jis nesutampa

pats su savimi, yra nelygus pats sau, jam negalima duoti vienaprasmio išbaigiančio apibūdinimo, jis daug ką pasako apie būsimus Dostojevskio veikėjus. Beje, jis pavaizduotas karnavalinėje kontrastinėje poroje su pulkininku Rostanevu.

* * *

Mes sustojome prie dviejų antrojo periodo Dostojevskio kūrinių karnavalizacijos, nes ji čia kiek išoriška, taigi labai lengvai pastebima, kiekvienam akivaizdi. Vėlesniuose kūriniuose karnavalizacija nueina į giluminius klodus ir jos pobūdis keičiasi. Beje, **juoko** momentas, čia gana garsus, ten prislopinamas, beveik maksimaliai redukuojamas. Apie tai būtina pakalbėti plačiau.

Jau aptarėme pasaulio literatūroje svarbų redukuoto juoko reiškinį. Juokas – tai tam tikras, bet logiška kalba perteikti neįmanomas estetinis požiūris į tikrovę, tai yra tam tikras jos meninio matymo ir vaizdavimo būdas, taigi ir tam tikras meninio vaizdo, siužeto, žanro kūrimo būdas. Didžiulė kūrybinė jėga – ir būtent žanrą kurianti – būdinga ambivalentiškam karnavalo juokui. Tas juokas apimdavo ir pažindavo reiškinį jam keičiantis ir pereinant į kitą, fiksuodavo reiškinyje abu tapsmo polius jų nuolatinėje kuriamojoje atsinaujinančioje kaitoje: mirtyje nuspėjamas gimimas, gimime – mirtis, pergalėje – pralaimėjimas, pralaimėjime – pergalė, apvainikavime – nuvainikavimas ir panašiai. Karnavalo juokas neleidžia absoliutizuotis ir sustingti vienpusiame rimtume nė vienam iš šitų kaitos momentų.

Mes čia neišvengiamai logizuojame ir šiek tiek iškreipiame karnavalinį ambivalentiškumą, sakydami, kad mirtyje „nuspėjamas" gimimas: juk taip mes vis dėlto atskiriame mirtį ir gimimą ir kiek atitoliname juos vieną nuo kito. Tuo tarpu gyvuose karnavalo vaizduose pati mirtis yra nėščia ir gimdo, o gimdančios motinos įsčios pasirodo besančios kapas. Būtent

tokie vaizdai kelia ambivalentinį karnavalo juoką, kuriame neatskiriamai sulieti išjuokimas ir džiūgavimas, gyrimas ir keikimas.

Kai karnavalo vaizdai ir juokas transponuojami į literatūrą, jie daugiau ar mažiau, – tai priklauso nuo grožinio kūrinio tikslų, – pasikeičia. Bet, nepaisant to, kaip ir kiek jie pasikeičia, ambivalentiškumas ir juokas išlieka karnavalizuotame vaizde. Tačiau tam tikromis sąlygomis ir tam tikruose žanruose juokas gali redukuotis. Jis ir toliau nulemia vaizdo struktūrą, bet pats iki minimumo prislopsta: lyg ir matome juoko pėdsaką pavaizduotos tikrovės struktūroje, bet paties juoko negirdime. Pavyzdžiui, Platono „sokratiškuosiuose dialoguose" (pirmojo periodo) juokas redukuotas (nors ir ne visai), bet išlikęs pagrindinio veikėjo (Sokrato) paveikslo struktūroje, dialogo konstravimo metoduose, o svarbiausia – pačiame tikrame (o ne retoriniame) dialogiškume, panardinančiame mintį į linksmą būties tapsmo sąlygiškumą ir neleidžiančiame jai abstrakčiai, dogmatiškai (monologiškai) sustingti. Bet kartais ankstyvojo periodo dialoguose juokas išeina už paveikslo struktūros ribų ir, taip sakant, garsiai prasiveržia. Vėlyvojo periodo dialoguose juokas redukuojamas iki minimumo.

Renesanso epochos literatūroje juokas apskritai neredukuojamas, bet šiokių tokių jo garsumo „gradacijų" ir čia, aišku, yra. Rabelais kūryboje, pavyzdžiui, jis skamba garsiai kaip aikštėje. Cervanteso kūriniuose jau nėra aikštės juoko, nors, beje, pirmojoje *Don Kichoto* knygoje juokas dar pakankamai garsus, o antrojoje gerokai (lyginant su pirmąja) redukuotas. Tas redukavimas susijęs su pokyčiais pagrindinio veikėjo paveikslo struktūroje ir siužete.

Karnavalizuotoje XVIII–XIX amžių literatūroje juokas paprastai gerokai prislopinamas – iki ironijos, humoro ir kitų redukuoto juoko formų.

Grįšime prie redukuoto juoko Dostojevskio kūryboje. Pirmuose dviejuose antrojo periodo kūriniuose, kaip sakėme, juokas dar aiškiai girdisi, be to, jame, žinoma, išlikę ir karna-

valinio ambivalentiškumo elementų.[25] Tačiau vėlesniuose didžiuosiuose Dostojevskio romanuose juokas redukuojamas beveik iki minimumo (ypač *Nusikaltime ir bausmėj*). Bet meniškai organizuojančios ir pasaulį nušviečiančios ambivalentiško juoko, kurį Dostojevskis perėmė kartu su karnavalizacijos žanro tradicija, veiklos pėdsaką regime visuose jo romanuose. Aptinkame tą pėdsaką ir paveikslų struktūroje, ir daugelyje siužeto situacijų, ir kai kuriose žodinio stiliaus ypatybėse. Bet svarbiausią, galima sakyti, lemiamą išraišką redukuotas juokas įgauna galutinėje autoriaus pozicijoje: ji – ta pozicija – neleidžia jokio vienpusiškumo, dogmatiško rimtumo, neleidžia absoliutizuotis nė vienam požiūriui, nė vienam gyvenimo bei minties poliui. Visas vienpusis rimtumas (ir gyvenimo, ir minties), ir visas vienpusis patosas atiduodamas veikėjams, bet autorius, visus juos suvesdamas romano „didžiajame dialoge", palieka tą dialogą atvirą, nepadeda užbaigiančio taško.

Reikia pažymėti, kad karnavalinėje pasaulėjautoje irgi nėra taško, ji priešiška bet kokiam **baigtiniam galui**: bet koks galas čia tik nauja pradžia, karnavalo vaizdai vėl ir vėl atgimsta.

Kai kurie tyrinėtojai (Viačeslavas Ivanovas, Vasilijus Komarovičius) Dostojevskio kūriniams taiko antikinį (Aristotelio) terminą „katarsis" (apsivalymas). Jei šį terminą suprasime labai plačiai, tai su tuo galima sutikti (be katarsio plačiąja prasme apskritai nėra meno). Bet tragiškojo katarsio (aristoteliškąja reikšme) Dostojevskio kūrybai negalima pritaikyti. Katarsį, kuris užbaigia Dostojevskio romanus, galima būtų – aišku, ne adekvačiai, o šiek tiek racionalistiškai – išreikšti taip: **nieko užbaigto pasaulyje dar neįvyko, paskutinis pasaulio žodis ir paskutinis žodis apie pasaulį dar nepasakytas, pasaulis atviras ir laisvas; dar viskas priešaky ir visada bus priešaky**.

Bet juk tokia yra ir **apvalanti** ambivalentiško juoko **prasmė**.

25 Šiuo periodu Dostojevskis rašė netgi stambią komišką epopėją, kurios epizodas ir buvo *Dėdulės sapnas* (kaip jis pats yra pareiškęs laiške). Toliau, kiek mums žinoma, Dostojevskis jau niekada negrįžo prie didelio grynai komiško (juoko) kūrinio sumanymo.

Tikriausiai verta dar kartą pabrėžti, kad čia mes kalbame apie Dostojevskį menininką. Dostojevskiui publicistui buvo būdingas ir vienpusis bei ribotas rimtumas, ir dogmatizmas, ir netgi eschatologizmas. Bet šios publicisto idėjos, įeidamos į romaną, tampa jame tik vienu iš įsikūnijusių neužbaigto ir atviro dialogo balsų.

Dostojevskio romanuose viskas nukreipta dar nepasakyto ir iš anksto nenulemto **„naujo žodžio"** link, viskas įtemptai laukia to žodžio, ir **autorius** neužtveria jam kelių savo vienašališku ir vienaprasmiu rimtumu.

Redukuotas juokas karnavalizuotoje literatūroje anaiptol nepaneigia niūraus kūrinio kolorito galimybės. Todėl ir niūrus Dostojevskio kūrinių koloritas neturi mūsų trikdyti: juk tai ne paskutinis jų žodis.

Kartais Dostojevskio romanuose redukuotas juokas prasiveržia į išorę, ypač ten, kur įvedamas pasakotojas arba kronikininkas, kurių pasakojimas beveik visada kuriamas parodijuojančiu ir ironišku ambivalentišku tonu (pavyzdžiui, ambivalentiškas Stepano Trofimovičiaus pagarbinimas *Nelabuosiuose* savo tonu labai artimas Moskaliovos pagarbinimui *Dėdulės sapne*). Šitas juokas pasireiškia ir atvirose arba pusiau paslėptose parodijose, kurios išsklidusios po visus Dostojevskio romanus.[26]

[26] Tomo Manno romanas *Daktaras Faustas*, patyręs galingą Dostojevskio įtaką, irgi visas persmelktas redukuoto ambivalentiško juoko, kuris kartais prasiveržia į paviršių, ypač pasakotojo Ceitbliomo kalboje. Pats Mannas savo romano sukūrimo istorijoje kalba apie tai šitaip: „Daugiau juokų, biografo (tai yra Ceitbliomo – *M. B.*) maivymosi, tai yra **tyčiojimosi iš savęs paties, kad nenukryptum į patetiką** – viso to kiek galima daugiau!" (Т. Манн, "История *Доктора Фаустуса*. Роман одного романа", in *Собрание сочинений*, т. IX, Москва: Гослитиздат, 1960, с. 224.) Redukuotas juokas, daugiausia parodijuojančio tipo, apskritai charakteringas visai Manno kūrybai. Savo stilių lygindamas su Bruno Franko stiliumi, Mannas išsako labai būdingą dalyką: „Jis (tai yra Bruno Frankas – *M. B.*) naudojasi humanistiniu pasakojamuoju Ceitbliomo stiliumi **visiškai rimtai** kaip savo paties. **O aš, jeigu kalbėsime apie stilių, pripažįstu iš esmės tik parodiją**" (ibid., p. 235).

Reikia pažymėti, kad Manno kūryba labai karnavalizuota. Ryškiausia išorine forma karnavalizacija pasireiškia jo romane *Avantiūristo Felikso Krulio prisipažinimai* (čia profesoriaus Kukuko lūpomis netgi pateikiama savotiška karnavalo ir karnavalo ambivalentiškumo filosofija).

* * *

Sustosime prie kai kurių kitų karnavalizacijos ypatybių Dostojevskio romanuose.

Karnavalizacija – tai ne išorinė ir ne paslanki schema, kuri uždedama ant užbaigto turinio, o nepaprastai lanksti meninio pasaulėvaizdžio forma, savotiškas euristinis principas, leidžiantis atskleisti tai, kas nauja, iki šiol nematyta. **Reliatyvizuodama** visa, kas išoriška, pastovu, susiklostę ir užbaigta, karnavalizacija su savo kaitos ir atsinaujinimo patosu leido Dostojevskiui prasiskverbti į giluminius žmogaus ir žmonių santykių klodus. Ji pasirodė nuostabiai produktyvi, siekiant meniškai atskleisti kapitalistinių santykių raidą, kai ankstesnės gyvenimo formos, moralinės nuostatos ir tikėjimai virto „supuvusiomis virvėmis" ir apsinuogino iki tol paslėpta ambivalentiška ir neužbaigta žmogaus bei žmogaus **minties** prigimtis. Ne tik žmonės ir jų poelgiai, bet ir **idėjos** išsiveržADAVO iš savo uždarų hierarchinių lizdų ir ėmė susidurti tarp savęs, atsirandant familiariam „absoliutaus" (tai yra niekuo neribojamo) dialogo kontaktui. Kapitalizmas, kaip kažkada „sąvadautojas" Sokratas Atėnų turgaus aikštėje, suveda žmones ir idėjas. Visuose Dostojevskio romanuose, pradedant *Nusikaltimu ir bausme*, vyksta nuosekli dialogo **karnavalizacija**.

Nusikaltime ir bausmėj pastebimos ir kitos karnavalizacijos apraiškos. Viskas šiame romane: ir žmonių likimai, ir jų išgyvenimai bei idėjos – priartinta prie savo ribų, viskas lyg ir pasiruošę pereiti į savo priešingybę (bet, aišku, ne abstrakčia dialektine prasme), viskas priartinta prie kraštutinumo. Romane nėra nieko, kas galėtų stabilizuotis, pateisintai nurimti savyje, įeiti į įprastinę biografinio laiko tėkmę ir plėtotis jame (tokios plėtros galimybę Razumichinui ir Duniai Dostojevskis tik nurodo romano pabaigoje, bet, aišku, jos nevaizduoja: toks gyvenimas yra už jo meninio pasaulio ribų). Viskas reikalauja kaitos ir atgimimo. Viskas parodyta neužbaigto perėjimo momentu.

Būdinga, kad ir pati romano veiksmo vieta – **Peterburgas** (jo vaidmuo romane didžiulis) – yra ant būties ir nebūties, realybės ir fantasmagorijos, kuri tuoj pat išsisklaidys kaip rūkas ir išnyks, ribos. Ir Peterburgas tarsi neturi vidinio pagrindo pagrįstai stabilizacijai, ir jis – ant slenksčio.[27]

Nusikaltimo ir bausmės karnavalizacijos šaltiniai – jau ne Gogolio kūriniai. Iš dalies čia jaučiame balzakiškojo tipo karnavalizaciją, iš dalies – ir avantiūrinio-socialinio romano (Soulié ir Sue) elementus. Bet, ko gero, pats esmingiausias ir rimčiausias šio romano karnavalizacijos šaltinis buvo Puškino *Pikų dama*.

Paanalizuosime tik vieną nedidelį romano epizodą, kuris leis atskleisti kai kurias svarbias Dostojevskio kūrybos karnavalizacijos ypatybes, o drauge paaiškinti teiginį apie Puškino įtaką.

Po pirmojo susitikimo su Porfirijumi ir paslaptingo miestiečio, ištarusio „žmogžudys!", pasirodymo Raskolnikovas sapnuoja **sapną**, kuriame jis **vėl** užmuša senę. Pacituosime šio sapno pabaigą:

Jis pastovėjo prie jos: „bijo!" – pamanė, tylutėliai ištraukė iš kilpos kirvį ir žnegtelėjo senei į viršugalvį, kartą ir kitą. Bet keista: ji nė nekrustelėjo nuo smūgių tarsi medinė. Jis išsigando, pasilenkė arčiau ir ėmė ją apžiūrinėti, bet ji dar žemiau nulenkė galvą. Tada jis pasilenkė visai iki grindų ir pažvelgė jai į veidą iš apačios, pažvelgė ir apmirė: seniokė sėdėjo ir **juokėsi**, – taip ir **leipo tyliu, negirdimu juoku**, iš visų jėgų stengdamasi, kad jis jos neišgirstų. Staiga jam pasirodė, kad durys iš miegamojo vos vos prasivėrė ir ten irgi **susijuokė** ir šnabždasi. Jis įsiuto: iš visų jėgų ėmė daužyti senę per galvą, bet po kiekvieno smūgio **juokas** ir šnabždesys iš miegamojo **sklido vis garsiau ir garsiau**, o senė taip ir kretėjo iš juoko. Jis puolė bėgti, bet **visas prieškambaris jau pilnas žmonių, durys į laiptinę** plačiai atvertos ir **laiptų aikštelėje**, ant **laiptų** ir ten, **žemyn**, visur žmonės, galva prie galvos, **visi žiūri** – bet visi nuščiuvę ir laukia, tyli!.. Jam širdį suspaudė, kojos nebejuda, įaugo į žemę... Jis norėjo surikti ir nubudo. (V, 288)

[27] Karnavalizuotas Peterburgo pojūtis pirmą kartą Dostojevskio kūryboje atsiranda apysakoje *Silpna širdis* (1847), o po to ankstyvojoje Dostojevskio kūryboje jis giliausiai išplėtotas *Peterburgo sapnuose eilėraščiais ir proza*.

Mus čia domina keletas momentų.

1. Pirmasis mums jau pažįstamas: tai Dostojevskio panaudota fantastinė sapno logika. Priminsime jo žodžius:

[...] **peršoki** per erdvę ir laiką ir per **būties bei proto dėsnius** ir sustoji tik tose vietose, kur **trokšta širdis** („Juokingo žmogaus sapnas").

Toji sapno logika ir leido čia sukurti **besijuokiančios užmuštos senės** paveikslą, **juoką suderinti su mirtimi ir žmogžudyste**. Tą patį leidžia padaryti ir ambivalentinė karnavalo logika. Prieš mus tipiškas karnavalo derinys.

Besijuokiančios senės paveikslas Dostojevskio romane siejasi su Puškino mirkčiojančios karste senosios grafienės ir mirkčiojančios kortų pikų damos paveikslais (beje, pikų dama – tai senosios grafienės **karnavalinio tipo antrininkė**). Prieš mus esminis dviejų paveikslų ryšys, o ne atsitiktinis išorinis panašumas, nes jis pateiktas šių dviejų kūrinių (*Pikų damos* ir *Nusikaltimo ir bausmės*) bendro panašumo fone. Tai ir visos vaizdų atmosferos, ir pagrindinio idėjinio turinio – „napoleonizmas" jauno rusų kapitalizmo dirvoje – panašumas; ir ten, ir čia tas konkretus istorinis reiškinys įgauna antrą, į begalinį prasmės tolį nueinantį **karnavalinį planą**. Ir šių dviejų panašių paveikslų (besijuokiančių mirusių senių) motyvacija panaši: Puškino kūrinyje – **beprotybė**, Dostojevskio – **košmariškas sapnas**.

2. Raskolnikovo sapne juokiasi ne tik užmušta senė (sapne, tiesa, ją užmušti pasirodo neįmanoma), bet juokiasi žmonės kažkur ten, miegamajame, juokiasi vis garsiau ir garsiau. Toliau pasirodo minia, daugybė žmonių ir **ant laiptų**, ir **žemai**; tos minios, einančios **žemyn**, požiūriu jis yra **laiptų viršuje**. Prieš mus karnavalo karaliaus apsišaukėlio visaliaudinio išjuokimo aikštėje paveikslas. Aikštė – tai visaliaudiškumo simbolis, ir romano pabaigoje Raskolnikovas, prieš eidamas į policijos kontorą prisipažinti, aikštėj iki žemės nusilenkia liaudžiai. Tam visaliaudiniam nuvainikavimui, kuris Raskolnikovo „širdžiai prisisapnavo", nėra **visiško** atitikmens *Pikų damoje*, tačiau tolimo sąskambio vis dėlto esama: Germanas nualpsta žmonių

akivaizdoje prie grafienės karsto. Dar tikresnį Raskolnikovo sapno atitikmenį randame kitame Puškino kūrinyje *Borisas Godunovas*. Turime galvoje tris kartus pasikartojantį pranašišką Apsišaukėlio **sapną** (scena Čudo vienuolyno celėje):

Aš sapnavau, kad **laiptai statūs**
Mane vedė į bokštą; **iš aukštai**
Aš mačiau Maskvą kaip skruzdėlyną;
Apačioje liaudis aikštėje judėjo
Ir į mane rodė **juokdamasi**;
Ir gėda man, ir baisu darėsi –
Ir krisdamas žemyn galva aš pabusdavau...

Čia tai pati karnavalinė apsišaukėliško **iškilimo**, visaliaudinio **nuvainikavimo** juoku **aikštėje** ir kritimo **žemyn** logika.

3. Cituotame Raskolnikovo sapne **erdvė** įgauna papildomą karnavalinį įprasminimą. **Viršus, apačia, laiptai, slenkstis, prieškambaris, aikštelė** įgauna „**taško**", kur vyksta **krizė**, radikalus pasikeitimas, netikėtas likimo lūžis, kur priimami sprendimai, peržengiama draudžiama riba, atsinaujinama arba žūstama, reikšmę.

Veiksmas Dostojevskio kūriniuose ir vyksta daugiausia šiuose „taškuose". Vidinės namo, kambarių erdvės, nutolusios nuo savo sienų, tai yra nutolusios nuo slenksčio, Dostojevskis beveik niekada nepanaudoja, išskyrus, aišku, skandalų ir nuvainikavimų scenas, kai vidinė (svetainės ar salės) erdvė tampa aikštės pakaitalu. Dostojevskis „peršoka" per apgyventą, sutvarkytą, pastovią, tolimą nuo slenksčio vidinę namų, butų ir kambarių erdvę, todėl kad tas gyvenimas, kurį jis vaizduoja, vyksta ne toje erdvėje. Dostojevskis nebuvo sodybos – namų – kambario – buto – šeimos rašytojas. Apgyventoje vidinėje erdvėje, toli nuo slenksčio, žmonės gyvena biografinį gyvenimą biografiniame laike: gimsta, praleidžia vaikystę ir jaunystę, veda, gimdo vaikus, sensta, miršta. Ir per tą biografinį laiką Dostojevskis irgi „peršoka". Ant slenksčio arba aikštėje galimas tik **krizinis laikas**, kurio **akimirka** prilygsta metams, dešimtmečiams, netgi „bilijonui metų" (kaip „Juokingo žmogaus sapne").

Jeigu mes dabar nuo Raskolnikovo **sapno** pereisime prie to, kas vyksta romane jau iš tiesų, tai įsitikinsime, kad slenkstis ir jo pakaitalai jame yra pagrindiniai veiksmo „taškai".

Visų pirma Raskolnikovas gyvena iš esmės **ant slenksčio**: jo siauro kambario „karsto" (čia – karnavalinis simbolis) durys išeina tiesiog į **laiptų aikštelę** ir savo durų netgi išeidamas jis niekada nerakina (tai – neuždara vidinė erdvė). Šiame „karste" negalima gyventi biografinio gyvenimo, – čia galima tik išgyventi krizę, priimti paskutinius sprendimus, mirti arba atgimti (kaip karstuose „Pupoje" arba „juokingo žmogaus" karste). Ant slenksčio, pereinamame kambaryje, kurio durys tiesiai į laiptinę, gyvena ir Marmeladovo šeima (čia, ant slenksčio, parvedęs girtą Marmeladovą, Raskolnikovas pirmą kartą susitiko su tos šeimos nariais). Prie savo užmuštos senės palūkininkės slenksčio jis išgyvena baisias minutes, kai kitoje durų pusėje, laiptų aikštelėje, stovi atėję pas ją lankytojai ir tampo skambutį. Čia jis ir pats ateina ir skambina skambučiu, kad vėl išgyventų tas akimirkas. Ant slenksčio koridoriuje prie žibinto įvyksta pusiau prisipažinimo Razumichinui scena, be žodžių, tik žvilgsniais. Ant slenksčio, prie durų į kaimyninį butą, vyksta jo pokalbiai su Sonia (o kitoje durų pusėje jų slapta klausosi Svidrigailovas). Nėra, aišku, būtina vardinti visus „**vyksmus**", vykstančius šiame romane ant slenksčio, arti slenksčio arba jaučiant slenkstį.

Slenkstis, prieangis, koridorius, aikštelė, laiptinė, jos laiptai, atidarytos į laiptų aikštelę durys, kiemų vartai, o už šito ribų – miestas: aikštės, gatvės, fasadai, smuklės, landynės, tiltai, maži kanalai. Tokia šio romano erdvė. Ir iš esmės visai nėra to, užmiršusio slenkstį, interjero: svetainių, valgomųjų, salių, kabinetų, miegamųjų, kuriuose teka biografinis gyvenimas ir vyksta įvykiai Turgenevo, Tolstojaus, Gončarovo bei kitų romanuose. Aišku, tokia pat erdvės organizacija būdinga ir kitiems Dostojevskio romanams.

* * *

Kiek kitoks karnavalizacijos atspalvis apysakoje *Žaidėjas*. Visų pirma čia vaizduojamas „užsienio rusų", ypatingos žmonių kategorijos, kuri domino Dostojevskį, gyvenimas. Jie nutolę nuo savo tėvynės ir liaudies, jų gyvenimas jau nebėra nulemtas normalios žmonių, gyvenančių savo šalyje, tvarkos, jų elgesys jau nebereguliuojamas tos padėties, kurią jie užėmė savo tėvynėje, jie jau nebesusiję su savo aplinka. Generolas, mokytojas jo namuose (apysakos veikėjas), avantiūristas de Grijė, Polina, kurtizanė Blanš, anglas Astlėjus ir kiti, susirinkę vokiečių miestelyje Ruletenburge, tampa čia kažkokiu **karnavaliniu kolektyvu**, besijaučiančiu tam tikra prasme už įprastinio gyvenimo normų ir tvarkos ribų. Jų tarpusavio santykiai ir elgesys pasidaro neįprasti, ekscentriški ir skandalingi (jie visą laiką gyvena skandalo atmosferoje).

Antra, gyvenimo, pavaizduoto apysakoje, centre yra **žaidimas rulete**. Šis momentas yra pagrindinis ir nulemia ypatingą kūrinio karnavalizacijos atspalvį.

Žaidimo (kauliukais, kortomis, rulete ir panašiai) prigimtis karnavalinė. Tai buvo aiškiai suvokiama antikos laikais, viduramžiais ir Renesanso epochoje. Žaidimo simboliai visada įėjo į karnavalo simbolių vaizdinę sistemą.

Įvairių padėčių (hierarchinių) žmones, susibūrusius prie ruletės stalo, sulygina ir žaidimo sąlygos, ir fortūna, atsitiktinumas. Jų elgesys prie ruletės stalo netelpa į vaidmenį, kurį jie vaidina įprastiniame gyvenime. Žaidimo atmosfera – staigių, greitų likimo pasikeitimų, akimirkos pakilimų ir kritimų, tai yra apvainikavimų – nuvainikavimų, atmosfera. **Statoma suma** panaši į **krizę**: žmogus jaučiasi lyg **ant slenksčio**. Ir žaidimo laikas – ypatingas laikas: minutė čia taip pat prilygsta metams.

Ruletė savo karnavalizuojančią įtaką išplečia į visą aplinkinį gyvenimą, beveik į visą miestą, kurį Dostojevskis ne veltui pavadina Ruletenburgu.

Sutirštintoje karnavalizuotoje atmosferoje atsiskleidžia ir pagrindinių apysakos veikėjų – Aleksejaus Ivanovičiaus ir Polinos – charakteriai, ambivalentiški, kriziniai, neužbaigti, ekscentriški, pilni pačių netikėčiausių galimybių charakteriai. Viename iš 1863 metų laiškų Dostojevskis taip charakterizavo Aleksejaus Ivanovičiaus paveikslo **sumanymą** (galutiniame variante 1866 metais tas paveikslas gerokai pasikeitė):

Aš imu nuoširdų, tačiau labai išsivysčiusį, bet **visame kame nebaigtą, netekusį tikėjimo** ir *nedrįstantį netikėti*, **sukylantį prieš autoritetus ir jų bijantį** žmogų... O svarbiausia tai, kad visi jo gyvenimo syvai, jėgos, siautulys, drąsa atiteko *ruletei*. Jis – žaidėjas, ir **ne paprastas žaidėjas**, panašiai kaip **Puškino šykštusis riteris – ne paprastas šykštuolis**...

Kaip jau sakėme, galutinis Aleksejaus Ivanovičiaus paveikslas gana esmingai skiriasi nuo šio sumanymo, bet sumanyme nužymėtas ambivalentiškumas ne tik išlieka, bet dar labiau sustiprėja, o nebaigtumas tampa nuosekliu **neužbaigtumu**; be to, veikėjo charakteris atsiskleidžia ne tik žaidime ir karnavalinio tipo skandaluose bei ekscentriškumuose, bet ir labai ambivalentiškoje ir krizinėje aistroje Polinai.

Kaip pabrėžėme, Dostojevskis paminėjo „Šykštųjį riterį" ir tai, aišku, ne atsitiktinis palyginimas. „Šykštusis riteris" darė labai didelę įtaką visai tolesnei Dostojevskio kūrybai, ypač *Paaugliui* ir *Broliams Karamazovams* (maksimaliai gili ir universalizuota tėvažudystės temos traktuotė).

Pacituosime dar ištrauką iš to paties Dostojevskio laiško:

Mirusiųjų namai atkreipė publikos dėmesį katorgininkų, apie kuriuos niekas iki *Mirusiųjų namų* nerašė *akivaizdžiai*, vaizdavimu, o šis apsakymas būtinai atkreips į save dėmesį kaip *akivaizdus* ir išsamus **žaidimo rulete vaizdavimas**. Juk įdomūs buvo *Mirusiųjų namai*. O čia **savotiško pragaro**, savotiškos „katorgos pirties" **aprašymas**.[28]

Paviršutiniškai žiūrint, gali pasirodyti pritemptas ir keistas žaidimo rulete ir katorgos bei *Žaidėjo* ir *Mirusiųjų namų* gretinimas. O iš tikrųjų šis sugretinimas labai svarbus. Ir katorgininkų gyvenimas, ir žaidėjų gyvenimas, nepaisant jų

[28] Ф.М. Достоевский, *Письма*, т. I, Москва–Ленинград: Госиздат, 1928, с. 333–334.

esminio skirtumo, – tai toks pat „**gyvenimas, išimtas iš gyvenimo**" (tai yra iš bendro, įprasto gyvenimo). Šia prasme ir katorgininkai, ir žaidėjai – karnavalizuoti kolektyvai.[29] Ir katorgos **laikas**, ir žaidimo **laikas** – tai, nepaisant visų jų svarbių skirtumų, vienodas **laiko tipas**, panašus į „paskutiniųjų sąmonės akimirkų" prieš mirties bausmę ar savižudybę laiką, panašus į apskritai krizės laiką. Visa tai – laikas **ant slenksčio**, o ne biografinis laikas, gyvenamas tolesnėse nuo slenksčio vidinėse gyvenimo erdvėse. Nuostabu, kad Dostojevskis ir žaidimą rulete, ir katorgą vienodai sulygina su **pragaru**, galėtume sakyti, su karnavalizuota „Menipo satyros" šešėlių karalyste („katorgos pirtis" šį simbolį pateikia išoriškai labai akivaizdžiai). Nurodyti palyginimai Dostojevskio kūrybai labai būdingi, drauge skamba kaip tipiškas karnavalo mezaliansas.

* * *

Romane *Idiotas* karnavalizacija ir labai išoriškai akivaizdi, ir labai giliai išreiškianti karnavalo pasaulėjautą (iš dalies ir tiesioginės Cervanteso *Don Kichoto* įtakos dėka).

Romano centre karnavališkai ambivalentiškas „idioto", kunigaikščio Myškino, paveikslas. Šis žmogus ypatinga, **aukščiausia prasme** neužima jokios **padėties**, kuri galėtų nulemti jo elgesį ir apriboti jo **tyrą žmogiškumą**. Įprastinės gyvenimo logikos požiūriu visas kunigaikščio Myškino elgesys ir visi jo išgyvenimai yra nepriderami ir nepaprastai ekscentriški. Tokia, pavyzdžiui, jo broliška meilė savo varžovui, žmogui, pasikėsinusiam į jo gyvybę ir tapusiam jo mylimos moters žudiku, be to, ta broliška meilė Rogožinui savo apogėjų pasiekia kaip tik po Nastasjos Filipovnos nužudymo ir užpildo Myškino „paskutines sąmonės akimirkas" (prieš jam tampant visišku idiotu). Finalinė *Idioto* scena – paskutinis Myškino ir

[29] Juk ir katorgoje familiaraus kontakto sąlygose atsiduria įvairių padėčių žmonės, kurie normaliomis gyvenimo sąlygomis negalėtų lygiomis teisėmis susitikti viename lygmenyje.

Rogožino susitikimas prie Nastasjos Filipovnos lavono – viena pačių nuostabiausių visoje Dostojevskio kūryboje.

Toks pat paradoksalus įprastos gyvenimo logikos požiūriu Myškino bandymas **derinti gyvenime** savo meilę vienu metu ir Nastasjai Filipovnai, ir Aglajai. Nepaklūsta gyvenimo logikai ir Myškino santykiai su kitais personažais: Gania Ivolginu, Ipolitu, Burdovskiu, Lebedevu ir kitais. Sakytume, kad Myškinas negali įeiti į gyvenimą iki galo, išsipildyti iki galo, įgauti žmogų ribojantį gyvenimo apibrėžtumą. Jis tarsi pasilieka gyvenimo rato liestinėje. Jis lyg ir neturi **gyvybinio kūno**, kuris leistų jam užimti tam tikrą vietą gyvenime (drauge išstumiant iš tos vietos kitus). Štai todėl jis ir pasilieka gyvenimo liestinėje. Bet kaip tik todėl jis gali „**prasiskverbti**" pro kitų žmonių gyvybinius kūnus į jų giluminį „aš".

Myškino atveju tas neturėjimas su įprastiniu gyvenimu santykių, tas nuolatinis jo asmenybės ir jo elgesio **nederamumas** yra vientiso, beveik naivaus pobūdžio, jis ne kas kita kaip „idiotas".

Romano veikėja Nastasja Filipovna irgi netelpa į įprastą gyvenimo ir gyvenimiškų santykių logiką. Ji irgi visada ir visur elgiasi **priešingai**, negu reikalautų jos padėtis gyvenime. Bet jai būdingas **isteriškumas**, ji neturi naivaus vientisumo. Ji – „beprotė".

Ir štai aplink šias dvi centrines romano figūras – „idiotą" ir „beprotę" – visas gyvenimas karnavalizuojasi, pavirsta „išvirkščiu pasauliu": tradicinės siužeto situacijos iš esmės pakeičia savo reikšmę, rutuliojasi dinamiškas ryškių kontrastų, netikėtų pakitimų ir permainų žaismas; antraeiliai romano personažai įgauna karnavalinių obertonų, formuojasi karnavalinės poros.

Karnavališkai fantastinė atmosfera persmelkia visą romaną. Bet aplink Myškiną ši atmosfera **šviesi**, beveik **linksma**. Aplink Nastasją Filipovną – **niūri, infernalinė**. Myškinas – karnavalo **rojuje**, Nastasja Filipovna – karnavalo **pragare**, bet šitie rojus ir pragaras romane kertasi, įvairiai susipina, atsispindi vienas

kitame pagal karnavalo giluminio ambivalentiškumo dėsnius. Visa tai Dostojevskiui leidžia pasukti gyvenimą į save ir į skaitytoją tarsi kita puse, įžvelgti ir parodyti jame kažkokias naujas nepažintas gilumas ir galimybes.

Bet mus čia domina ne šios Dostojevskio **pamatytos** gyvenimo gilumos, o tik **jo matymo forma** ir karnavalizacijos vaidmuo toje formoje.

Sustosime dar kiek prie karnavalizuojančios kunigaikščio Myškino paveikslo funkcijos.

Visur, kur pasirodo kunigaikštis Myškinas, hierarchiniai barjerai tarp žmonių staiga pasidaro laidūs, atsiranda vidinis kontaktas, gimsta karnavalinis atvirumas. Jo asmenybė turi ypatingą sugebėjimą reliatyvizuoti viską, kas skiria žmones ir suteikia gyvenimui **melagingo rimtumo**.

Romano veiksmas prasideda trečios klasės vagone, kur „vienas priešais kitą, prie pat lango, atsidūrė du keleiviai" – Myškinas ir Rogožinas. Mums jau yra tekę pažymėti, kad trečios klasės vagonas, panašiai kaip laivo denis antikinėje menipėjoje, pakeičia **aikštę**, kur familiariai kontaktuoja įvairių padėčių žmonės. Taip čia susitiko **vargšas kunigaikštis** ir **pirklelis milijonierius**. Karnavalinį kontrastą paryškina ir jų apranga: Myškinas apsivilkęs užsienietišką lietpaltį be rankovių su didžiuliu kapišonu, apsiavęs suvarstomus pusbačius, Rogožinas – su kailiniais, auliniais batais.

Užsimezgė pašnekesys. **Baltaplaukio** jaunuolio šveicarišku lietpalčiu pasiryžimas atsakyti į visus savo **juočkio** kaimyno klausimus buvo nuostabus ir be kokio nors įtarimo, kad kai kurie iš tų klausimų visiškai nerūpestingi, nederantys, tušti. (VI, 7)

Tas nuostabus Myškino pasiryžimas atsiskleisti sukelia atsakomąjį įtaraus ir užsidariusio Rogožino atvirumą ir paskatina jį papasakoti savo aistros Nastasjai Filipovnai istoriją absoliučiai karnavališkai atvirai.

Toks pirmas karnavalizuotas romano epizodas.

Antrame epizode, jau Jepančinų namuose, Myškinas, laukdamas, kol jį priims, **prieškambaryje** kalbasi su **kamerdineriu** čia nepritinkančia tema apie mirties bausmę ir paskutines

moralines pasmerktojo kančias. Ir jam pasiseka užmegzti kontaktą su ribotu ir manieringu liokajumi.

Taip pat karnavališkai jis prasiskverbia pro gyvenimo padėčių barjerus pirmo pasimatymo su generolu Jepančinu metu.

Įdomi kito epizodo karnavalizacija: generolienės Jepančinos aukštuomenės svetainėje Myškinas pasakoja apie nuteistojo mirti **paskutinius sąmonės momentus** (autobiografinis pasakojimas apie tai, ką išgyveno pats Dostojevskis). **Slenksčio** tema čia įsiveržia į vidinę, nuo slenksčio nutolusią aukštuomenės svetainės erdvę. Ne mažiau nederamas čia ir nuostabus Myškino pasakojimas apie Mari. Visas šis epizodas kupinas karnavalinių atvirumų; keistas ir iš esmės įtartinas **nepažįstamasis** – kunigaikštis – karnavališkai netikėtai ir greitai pavirsta artimu žmogumi ir namų draugu. Jepančinų namai įsitraukia į karnavalinę Myškino atmosferą. Aišku, tam padeda vaikiškas ir ekscentriškas pačios generolienės Jepančinos charakteris.

Kitas epizodas, šįkart jau Ivolginų bute, pasižymi dar ryškesne išorine ir vidine karnavalizacija. Jis nuo pat pradžios vyksta skandalo, apnuoginančio beveik visų jo dalyvių sielas, atmosferoje. Pasirodo tokios iš išorės karnavalinės figūros, kaip Ferdyščenka ir generolas Ivolginas. Vyksta tipiškos karnavalo mistifikacijos ir mezaliansai. Būdinga trumpa ryškiai karnavalinė scena prieškambaryje, **ant slenksčio**, kai netikėtai pasirodžiusi Nastasja Filipovna palaiko kunigaikštį liokajumi ir šiurkščiai jį bara („mulkis", „išvyti tave reikia", „koks idiotas!"). Tas barimas, skatinantis šios scenos karnavalinės atmosferos tirštėjimą, visai neatitinka tikrojo Nastasjos Filipovnos elgesio su tarnais. Scena prieškambaryje paruošia tolesnę mistifikacijos svetainėje sceną, kurioje Nastasja Filipovna vaidina bedvasę ir cinišką kurtizanę. Po to vyksta utriruotai karnavalinė skandalo scena: išgėrusio generolo, pasakojančio karnavalinę istoriją, pasirodymas, jo demaskavimas, margos ir girtos Rogožino kompanijos atvykimas, Ganios susidūrimas su seseria, antausis kunigaikščiui, provokuojantis

menko karnavalinio velniuko Ferdyščenkos elgesys ir t.t. Ivolginų svetainė virsta karnavalo aikšte, kurioje pirmą kartą kryžiuojasi ir susipina karnavalinis Myškino rojus su karnavaliniu Nastasjos Filipovnos pragaru.

Po skandalo kunigaikštis nuoširdžiai kalbasi su Gania ir pastarasis atvirai prisipažįsta; paskui karnavalinė kelionė po Peterburgą su girtu generolu ir pagaliau vakaras pas Nastasją Filipovną su sukrečiančiu skandalu – katastrofa, kurį jau analizavome anksčiau. Taip baigiasi pirmoji dalis, o drauge su ja – pirma romano veiksmo **diena**.

Pirmos dalies veiksmas prasidėjo per aušrą, baigėsi vėlai vakare. Bet tai, aišku, ne tragedijos diena („nuo saulės patekėjimo iki laidos"). Laikas čia anaiptol ne tragiškas (nors pagal savo tipą ir artimas jam), ne episkas ir ne biografinis. Ši diena priklauso ypatingam karnavaliniam laikui, kuris lyg ir nepriskirtinas istoriniam ir teka pagal savus ypatingus karnavalo dėsnius, apimdamas neribotą daugybę radikalių pasikeitimų ir metamorfozių.[30] Kaip tik toks laikas (tiesa, ne karnavalo tikrąja prasme, o karnavalizuotas laikas) ir buvo reikalingas Dostojevskiui spręsti jo ypatingiems meniniams uždaviniams. Tie įvykiai **ant slenksčio** ar **aikštėje**, kuriuos vaizdavo Dostojevskis, jų vidinė giluminė prasmė, tokie jo veikėjai, kaip Raskolnikovas, Myškinas, Stavroginas, Ivanas Karamazovas, negalėjo būti atskleisti įprastiniame biografiniame ir istoriniame laike. O ir pati polifonija, kaip pilnateisių ir iš vidaus neužbaigtų sąmonių sąveika, reikalauja kitos meninės laiko ir erdvės koncepcijos, paties Dostojevskio žodžiais, „neeuklidinės" koncepcijos.

* * *

Tuo galėtume baigti Dostojevskio kūrinių karnavalizacijos analizę.

[30] Pavyzdžiui, vargšas kunigaikštis, kuris rytą neturėjo kur prisiglausti, vakarop tampa milijonierium.

Trijuose vėlesniuose romanuose rasime tuos pačius karnavalizacijos bruožus[31], tiesa, sudėtingesne ir gilesne forma (ypač *Broliuose Karamazovuose*). Baigdami šį skyrių dar pakalbėsime tik apie vieną momentą, aiškiausiai išreikštą paskutiniuose romanuose.

Esame jau sakę apie karnavalinio vaizdo struktūros ypatybes: jis stengiasi apimti ir sujungti savyje abu tapsmo polius arba abu antitezės narius: gimimą – mirtį, jaunystę – senatvę, viršų – apačią, veidą – užpakalį, gyrimą – keikimą, teigimą – neigimą, tragiška – komiška ir t.t., beje, aukštesnysis dvejybinio vaizdo polius atsispindi apatiniame kaip kortų figūrose. Galima tai išreikšti ir taip: priešingybės susieina viena su kita, atsispindi viena kitoje, pažįsta ir supranta viena kitą.

Bet juk taip galima apibūdinti ir Dostojevskio kūrybos principą. Viskas jo pasaulyje yra ant pačios savo priešingybės ribos. Meilė gyvena ant pačios neapykantos ribos, pažįsta ir supranta ją, o neapykanta – ant meilės ribos ir taip pat ją supranta (Versilovo meilė-neapykanta, Katerinos Ivanovnos meilė Dmitrijui Karamazovui, panaši ir Ivano meilė Katerinai Ivanovnai bei Dmitrijaus meilė Grušenkai). Tikėjimas gyvena ant pačios ateizmo ribos, žiūri į jį kaip į veidrodį ir jį supranta, o ateizmas gyvena ant tikėjimo ribos ir supranta šį.[32]

[31] Romane *Nelabieji*, pavyzdžiui, visas gyvenimas, į kurį prasiskverbė nelabieji, pavaizduotas kaip karnavalinė požemio karalystė. Visą romaną giliai persmelkusi apvainikavimo-nuvainikavimo ir apsišaukėliškumo tema (pavyzdžiui, Šlubelė nuvainikuoja Stavroginą, o Piotras Verchovenskis turi idėją paskelbti jį caraičiu Ivanu). Išorinės karnavalizacijos analizei *Nelabieji* – labai dėkinga medžiaga. Itin daug išorinės karnavalizacijos aksesuarų ir *Broliuose Karamazovuose*.

[32] Kalbėdamasis su velniu, Ivanas Karamazovas klausia jo:

– Juokdary! O ar gundei kada nors tokius, kur skėriais minta ir po septyniolika metų tuščiuose tyruose meldžiasi, samanom apžėlę?

– Balandėli tu mano, aš tik tai ir dariau. Visą pasaulį ir pasaulius užmirštu, o prie vieno tokio prilimpu, nes briliantas labai jau brangus; **juk viena tokia siela kartais būna verta ištiso žvaigždyno, – juk mes turime savo aritmetiką**. Kokia brangi pergalė! O juk kai kurie iš jų tarpo dievaži ne kvailesni už tave, nors tu tuo ir nepatikėsi: **tokias tikėjimo ir netikėjimo prarajas gali tuo pačiu metu** stebėti, jog iš tiesų

Taurumas ir kilnumas gyvena ant nuopuolio ir niekšybės ribos (Dmitrijus Karamazovas). Meilė gyvenimui ir susinaikinimo troškulys yra greta (Kirilovas). Gerumas ir skaistybė supranta ydą ir gašlumą (Alioša Karamazovas).

Mes, aišku, kiek supaprastinam ir dėl to nebe toks subtilus tampa labai sudėtingas paskutinių romanų ambivalentiškumas. Dostojevskio pasaulyje visi ir viskas turi pažinti vienas kitą, žinoti apie vienas kitą, turi sueiti į kontaktą, susitikti akis į akį ir **prabilti** vienas į kitą. Viskas turi dialogiškai vienas kitą atspindėti ir apšviesti. Todėl visa, kas atskirta ir tolima, turi būti suvesta į vieną erdvės ir laiko „tašką". Kaip tik tam ir reikalinga karnavalinė **laisvė** ir karnavalinė meninė erdvės bei laiko koncepcija.

Karnavalizacija įgalino sukurti **atvirą** didžiojo dialogo struktūrą, socialinę žmonių sąveiką leido perkelti į aukščiausią dvasios ir intelekto sferą, kuri visada buvo iš esmės vienos ir vienintelės monologinės sąmonės, savo viduje besirutuliojančios vieningos ir nedalomos dvasios sfera (pavyzdžiui, romantizme). Karnavalinė pasaulėjauta padeda Dostojevskiui įveikti ir etinį, ir gnoseologinį solipsizmą. Vienas žmogus, likęs tik pats su savim, negali suvesti galo su galu netgi pačiose giliausiose ir intymiausiose savo dvasinio gyvenimo sferose, negali apsieiti be **kitos** sąmonės. Žmogus niekada neras pilnatvės vien pats savyje.

Be to, karnavalizacija leidžia išplėsti siaurą konkrečios ribotos epochos asmeninio gyvenimo sceną iki maksimaliai universalios ir bendražmogiškos **misterinės scenos**. To Dostojevskis siekė savo paskutiniuose romanuose, ypač *Broliuose Karamazovuose*.

kartais atrodo, dar truputis – ir kris žmogus, anot aktoriaus Gorbunovo, ‚kūliavirsčia'". (X, 174)

Reikia pažymėti, kad Ivano pokalbis su velniu kupinas kosminės erdvės ir laiko vaizdų: „kvadrilionai kilometrų", „bilijonai metų", „ištisi žvaigždynai" ir panašiai. Visi tie kosminiai dydžiai sumaišyti čia su artimiausios dabarties elementais („aktorius Gorbunovas") ir su kambario buities detalėmis, – visa tai organiškai derinasi karnavalinio laiko sąlygomis.

Romane *Nelabieji* Šatovas sako Stavroginui prieš prasidedant jų nuoširdžiam pokalbiui:

Mes dvi **būtybės** ir susitikome **begalybėje... paskutinį kartą pasaulyje**. Meskit savo toną ir kalbėkit **žmoniškai**! Prabilkit nors kartą žmogaus balsu. (VII, 260–261)

Visi **lemiami** žmogaus susitikimai su žmogumi, sąmonės su sąmone Dostojevskio romanuose visuomet vyksta „begalybėje" ir „paskutinį kartą" (paskutinėmis krizės minutėmis), tai yra vyksta **karnavalinėje misterijos** erdvėje ir laike.

* * *

Viso mūsų darbo uždavinys – atskleisti nepakartojamą Dostojevskio poetikos savitumą, parodyti „Dostojevskį Dostojevskio kūryboje". Bet jeigu toks **sinchroniškas** uždavinys išspręstas teisingai, tai jis turi padėti mums apčiuopti ir pasekti Dostojevskio žanro tradiciją iki pat jos ištakų antikoje. Mes ir pabandėme tai padaryti šiame skyriuje, tiesa, šiek tiek bendrokai, beveik schematiškai. Mums atrodo, kad mūsų diachroninė analizė patvirtina sinchroninės analizės rezultatus. Tiksliau: abiejų analizių rezultatai patikrina ir patvirtina vieni kitus.

Dostojevskį susieję su tam tikra tradicija, mes, aišku, nė trupučio neapribojome didžiulio jo kūrybos originalumo ir individualaus nepakartojamumo. Dostojevskis sukūrė **tikrą polifoniją**, kurios, aišku, nebuvo ir negalėjo būti nei „sokratiškajame dialoge", nei antikinėje „Menipo satyroje", nei viduramžių misterijoje, nei Shakespeare'o ir Cervanteso, nei Voltaire'o ir Diderot, nei Balzaco ir Hugo kūryboje. Bet polifonijos atsiradimą **iš esmės** paruošė ši Europos literatūros raidos linija. Visa ši tradicija, pradedant „sokratiškuoju dialogu" ir menipėja, atgimė ir atsinaujino Dostojevskio kūryboje nepakartojamai originalia ir novatoriška polifoninio romano forma.

Penktas skyrius

Žodis Dostojevskio kūryboje

1. Prozos žodžio tipai. Žodis Dostojevskio kūryboje

Keletas preliminarių metodologinių pastabų.

Skyrių pavadinome „**Žodis** Dostojevskio kūryboje", kadangi turime galvoje žodį, tai yra gyvą ir konkrečią kalbos visumą, o ne kalbą, kaip specifinį lingvistikos objektą, kur visiškai pagrįstai ir būtinai atsiribojama nuo kai kurių žodžio konkretaus gyvenimo aspektų. Bet kaip tik tie žodžio gyvenimo aspektai, į kuriuos lingvistika nekreipia dėmesio, mūsų tikslams yra patys svarbiausi. Todėl tolesnės mūsų analizės, griežtai tariant, nėra lingvistinės. Jas galima priskirti metalingvistikai, suprantant ją kaip į konkrečias atskiras disciplinas dar nesusiformavusį tyrimą tų žodžio gyvenimo aspektų, kurie visai pagrįstai išeina už lingvistikos ribų. Aišku, metalingvistiniai tyrinėjimai negali ignoruoti lingvistikos ir privalo remtis jos rezultatais. Lingvistika ir metalingvistika tiria vieną ir tą patį konkretų, labai sudėtingą ir daugiabriaunį reiškinį – žodį, bet tiria jį iš skirtingų pusių ir skirtingais požiūriais. Jos turi papildyti viena kitą, bet nesusimaišyti. Tačiau praktiškai ribos tarp jų labai dažnai pažeidžiamos.

Grynosios lingvistikos požiūriu, tarp monologinio ir polifoninio žodžio panaudojimo grožinėje literatūroje negalima įžvelgti jokių tikrai esminių skirtumų. Pavyzdžiui, daugiabalsiame Dostojevskio romane kur kas mažiau kalbinės diferenciacijos, tai yra įvairių kalbos stilių, teritorinių ir socialinių dialektų, profesinių žargonų ir t.t., negu daugelio monologinių

rašytojų – Levo Tolstojaus, Pisemskio, Leskovo ir kitų – kūryboje. Gali netgi pasirodyti, kad Dostojevskio romanų veikėjai kalba viena ir ta pačia kalba, būtent jų autoriaus kalba. Dėl to kalbos vienodumo daugelis, tarp jų ir Levas Tolstojus, Dostojevskiui priekaištavo.

Bet kalbinė diferenciacija ir ryškios „kalbinės" veikėjų charakteristikos labai svarbios kuriant būtent objektinius ir užbaigtus žmonių paveikslus. Kuo objektiškesnis personažas, tuo ryškesnė jo kalbinė fizionomija. Polifoniniame romane kalbinio įvairumo ir kalbinių charakteristikų reikšmė, tiesa, išlieka, bet sumažėja, o svarbiausia – keičiasi meninės šių reiškinių funkcijos. Svarbu ne pats tam tikrų kalbos stilių, socialinių dialektų ir t.t. buvimas, kuris nustatomas, vadovaujantis lingvistiniais kriterijais, svarbu, kaip **dialogiškai** jie sugretinti arba supriešinti kūrinyje. Bet šito dialogiškumo kaip tik ir negalima nustatyti, remiantis vien lingvistiniais kriterijais, todėl kad dialoginiai santykiai, nors ir priklauso **žodžio** sričiai, tačiau – ne grynai lingvistinei jo tyrimo sričiai.

Dialoginiai santykiai (tarp jų ir dialoginiai kalbančiojo bei jo paties žodžio santykiai) – metalingvistikos objektas. Bet kaip tik šie santykiai, nulemiantys Dostojevskio kūrinių žodinę sandarą, mus čia ir domina.

Kalboje, kaip lingvistikos objekte, nėra ir negali būti jokių dialoginių santykių: jie neįmanomi nei tarp elementų kalbos sistemoje (pavyzdžiui, tarp žodžių žodyne, tarp morfemų ir panašiai), nei tarp „teksto" elementų, suprantant jį grynai lingvistiškai. Negali jų būti nei tarp vieno lygmens vienetų, nei tarp įvairių lygmenų vienetų. Negali jų, aišku, būti ir tarp sintaksinių vienetų, pavyzdžiui, tarp sakinių, suprantant juos griežtai lingvistiškai.

Negali būti dialoginių santykių ir tarp tekstų, vėlgi žiūrint lingvistiškai. Bet koks grynai lingvistinis gretinimas ir bet kokių tekstų grupavimas būtinai atsiriboja nuo visų galimų tarp jų, kaip tarp užbaigtų pasisakymų, dialoginių santykių.

Lingvistika pripažįsta, aišku, kompozicinę „dialoginės kalbos" formą ir tyrinėja jos sintaksines bei leksines-semantines ypatybes. Bet ji tiria jas kaip grynai lingvistinius reiškinius, tai yra tiria kalbos plotmę, ir visai negali nagrinėti dialoginių santykių tarp replikų specifikos. Todėl tyrinėdama „dialoginę kalbą" lingvistika turi remtis metalingvistikos rezultatais.

Taigi dialoginiai santykiai yra už lingvistikos ribų. Bet tuo pat metu jų niekaip negalima atplėšti nuo **žodžio** srities, tai yra nuo kalbos kaip konkretaus vientiso reiškinio. Kalba gyvena tik dialoginiame ja kalbančiųjų bendravime. Dialogiškas bendravimas ir yra tikroji kalbos **gyvenimo** sfera. Visas kalbos gyvenimas, bet kuri jos vartojimo sritis (buitinė, dalykinė, meninė ir kitos) persmelkta dialoginių santykių. Bet lingvistika tyrinėja pačią „kalbą" ir jos specifinę logiką kaip **bendrumą**, kaip tai, kas **daro galimą** dialoginį bendravimą, o patys dialoginiai santykiai lingvistikai nuosekliai nerūpi. Tie santykiai yra žodžio srityje, nes žodis iš prigimties dialogiškas, ir turi būti tyrinėjami metalingvistikos, išeinančios už lingvistikos ribų ir turinčios savarankišką objektą bei uždavinius.

Dialoginiai santykiai – tai ne tik loginiai ir konkrečios prasmės santykiai, kurie **patys savaime** nėra dialogiški. Jie turi įsikūnyti žodyje, tapti pasisakymais, žodžiais išreikštomis įvairių subjektų pozicijomis, kad tarp jų galėtų atsirasti dialoginiai santykiai.

„Gyvenimas geras". „Gyvenimas negeras". Prieš mus dvi nuomonės, turinčios tam tikrą loginę formą ir tam tikrą konkrečios prasmės turinį (filosofinės nuomonės apie gyvenimo vertingumą). Tarp tų nuomonių yra tam tikras loginis santykis: jos viena kitą neigia. Bet tarp jų nėra ir negali būti jokių dialoginių santykių, jos visai nesiginčija viena su kita (nors ir gali pateikti konkrečios medžiagos ir loginio pagrindo ginčui). Abi tos nuomonės turi įsikūnyti, kad tarp jų arba su jomis atsirastų dialoginis santykis. Pavyzdžiui, abi jos gali kaip tezė ir antitezė jungtis viename vieno subjekto pasisakyme, išreiškiančiame jo vieningą dialektinę poziciją šiuo klausimu.

Tokiu atveju dialoginiai santykiai neatsiras. Bet jeigu šios dvi nuomonės bus išskirtos tarp dviejų skirtingų pasisakymų, priklausančių dviem skirtingiems subjektams, tai tarp jų užsimegs dialoginiai santykiai.

„Gyvenimas geras". „Gyvenimas geras". Čia dvi visiškai vienodos nuomonės, taigi iš esmės viena vienintelė nuomonė, parašyta (arba ištarta) **du** kartus, bet tas „du" priklauso tik žodiniam įkūnijimui, o ne pačiai nuomonei. Tiesa, galime čia kalbėti ir apie loginį tapatumo santykį tarp dviejų nuomonių. Bet jeigu ši nuomonė bus išreikšta dviejuose dviejų skirtingų subjektų pasisakymuose, atsiras dialoginiai santykiai (sutikimo, patvirtinimo).

Dialoginiai santykiai visiškai neįmanomi be loginių ir konkrečios prasmės santykių, bet, be jų, jie turi ir savo specifiką.

Kad loginiai ir konkrečios prasmės santykiai taptų dialogiški, kaip jau sakėme, turi įsikūnyti, tai yra įeiti į kitą būties sferą: tapti **žodžiu**, tai yra pasisakymu, ir gauti **autorių**, tai yra šio pasisakymo kūrėją, kurio poziciją žodis išreiškia.

Bet koks pasisakymas šia prasme turi savo autorių, kurį mes girdime pačiame pasisakyme kaip jo kūrėją. Apie realų autorių, koks jis yra už pasisakymo ribų, mes galime visiškai nieko nežinoti. Ir šios realios autorystės formos gali būti labai skirtingos. Koks nors kūrinys gali būti kolektyvinio darbo produktas, gali būti sukuriamas nenutrūkstamo daugelio kartų darbo ir panašiai – vis tiek mes girdime jame vieningą kūrybinę valią, konkrečią poziciją, į kurią galima dialogiškai reaguoti. Dialogiška reakcija personifikuoja bet kokį pasisakymą, į kurį reaguoja.

Dialoginiai santykiai galimi ne tik tarp ištisų (sąlygiškai) pasisakymų, bet dialogiškai galima žiūrėti ir į bet kokią reikšmingą pasisakymo dalį, netgi į atskirą žodį, jei jis suvokiamas ne kaip beasmenis kalbos žodis, o kaip svetimos prasminės pozicijos ženklas, kaip svetimo pasisakymo atstovas, tai yra jeigu mes girdime jame svetimą balsą. Todėl dialoginiai santykiai gali prasiskverbti į pasisakymo, netgi į atskiro žodžio

vidų, jeigu jame dialogiškai susiduria du balsai (mikrodialogas, apie kurį jau esame kalbėję).

Antra vertus, dialoginiai santykiai galimi ir tarp kalbos stilių, socialinių dialektų ir panašiai, jeigu tik jie suvokiami kaip tam tikros prasminės pozicijos, kaip tam tikros kalbinės pasaulėžiūros, tai yra jau ne lingvistiškai į juos žiūrint.

Pagaliau dialoginiai santykiai galimi su visu savo paties pasisakymu, atskiromis jo dalimis ir su atskiru žodžiu jame, jei mes kažkaip atskiriame save nuo jų, kalbame su vidine išlyga, laikomės jų atžvilgiu distancijos, lyg apribojame arba sudvejiname savo autorystę.

Baigdami priminsime, kad, plačiai suprantant dialoginius santykius, jie galimi ir tarp kitų prasmingų reiškinių, jeigu tik šie išreikšti kokiais nors **ženklais**. Pavyzdžiui, dialoginiai santykiai galimi tarp kitų meno rūšių vaizdų. Bet tie santykiai jau nepriklauso metalingvistikai.

Pagrindinis mūsų tyrinėjimo objektas, galima sakyti pagrindinis jo veikėjas, bus **dvibalsis žodis**, kuris neišvengiamai gimsta dialogiškai bendraujant, tai yra žodžio tikro gyvenimo sąlygomis. Lingvistika nekalba apie šį dvibalsį žodį. Bet būtent jis, kaip mums atrodo, turi tapti vienu iš pagrindinių metalingvistikos tyrimo objektų.

Tuo baigiame preliminarias metodologines pastabas. Tai, ką turime galvoje, paaiškės iš tolesnių konkrečių analizių.

* * *

Egzistuoja meninės kalbos reiškinių grupė, kuri jau seniai atkreipė į save literatūrologų ir lingvistų dėmesį. Savo prigimtimi tai ne lingvistiniai reiškiniai, o metalingvistiniai. Tai stilizacija, parodija, sakmė (*сказ*) ir dialogas (kompoziciškai išreikštas, subyrantis į replikas).

Visiems šiems reiškiniams, nepaisant jų esminių skirtumų, būdingas vienas bendras bruožas: žodis čia turi dvi kryptis – ir į kalbos objektą, kaip paprastas žodis, ir **į kitą žodį, į sveti-**

mą kalbą. Jeigu mes nežinosime apie to antro svetimos kalbos konteksto egzistavimą ir stilizaciją ar parodiją pradėsime suvokti taip, kaip suvokiame įprastą – tik į savo objektą nukreiptą – kalbą, tai nesuprasime šių reiškinių iš esmės: stilizaciją suvoksime kaip stilių, parodiją – tiesiog kaip blogą kūrinį.

Ne toks akivaizdus tasai dvejopas žodžio kryptingumas sakmėje ir dialoge (vienos replikos ribose). Sakmė iš tiesų kartais gali turėti tik vieną kryptį – konkrečią. Taip pat ir dialogo replika gali siekti tiesaus ir betarpiško konkretaus reikšmingumo. Bet dažniausiai ir sakmė, ir replika orientuotos į svetimą kalbą: sakmė ją stilizuodama, replika – atsižvelgdama, atsakydama į ją, nujausdama ją.

Nurodyti reiškiniai turi svarbią principinę reikšmę. Jie reikalauja visiškai naujo požiūrio į kalbą, netelpa į įprasto stilistinio ir lingvistinio tyrinėjimo rėmus. Juk įprastinis požiūris žodį nagrinėja **viename monologiniame kontekste**. Žodis apibūdinamas per jo ryšius su savo objektu (pavyzdžiui, mokymas apie tropus) arba per jo santykį su kitais to paties konteksto, tos pačios kalbos žodžiais (stilistika siaurąja prasme). Leksikologijai, tiesa, būdingas šiek tiek kitoks požiūris į žodį. Leksinis žodžio atspalvis, pavyzdžiui, archaizmas arba privincializmas, nurodo į kažkokį kitą kontekstą, kuriame tas žodis **normaliai** funkcionuoja (senieji raštai, provincijos kalba), bet tas kitas kontekstas – kalbinis, o ne šnekos (tiksliai sakant), tai ne svetimas pasisakymas, o beasmenė ir į konkretų pasisakymą neorganizuota kalbos medžiaga. O jeigu leksinis atspalvis bent kiek individualizuotas, tai yra nurodo į kokį nors konkretų svetimą pasisakymą, iš kurio šis žodis pasiskolintas arba kurio pavyzdžiu sudarytas, tai prieš mus jau arba stilizacija, arba parodija, arba analogiškas reiškinys. Taigi ir leksikologija iš esmės lieka viename monologiniame kontekste ir žino tik tiesioginę žodžio kryptį į daiktą, neatsižvelgdama į svetimą žodį, kitą kontekstą.

Jau vien dėl to, kad yra dvejybiškai nukreiptų žodžių, būtinai savyje turinčių santykį su svetimu pasisakymu, privalu

pateikti išsamią, pilną žodžių klasifikaciją šio naujo principo, į kurį neatsižvelgia nei stilistika, nei leksikologija, nei semantika, požiūriu. Lengvai galima įsitikinti, kad, be konkrečiai nukreiptų žodžių ir žodžių, nukreiptų į svetimą žodį, yra dar vienas tipas. Bet ir dvejybiškai nukreiptus žodžius (atsižvelgiančius į svetimą žodį), tarp jų ir tokius įvairius reiškinius, kaip stilizacija, parodija, dialogas, reikia diferencijuoti. Būtina nurodyti pagrindines jų rūšis (to paties principo požiūriu). Toliau neišvengiamai kyla klausimas apie žodžių, priklausančių skirtingiems tipams, derinimo galimybę ir būdus viename kontekste. Dėl to kyla naujos stilistinės problemos, į kurias stilistika iki šiol beveik neatsižvelgė. Norint suprasti prozos kalbos stilių, kaip tik šios problemos ir yra svarbiausios.[1]

Greta tiesaus ir betarpiško, konkrečiai nukreipto žodžio – pavadinančio, pranešančio, išreiškiančio, vaizduojančio – kuris turi būti taip pat betarpiškai konkrečiai suvoktas (pirmas žodžio tipas), dar yra pavaizduotas, arba objektinis, žodis (antras tipas). Tipiškiausia ir labiausiai paplitusi pavaizduoto, objektinio žodžio rūšis – **veikėjų tiesioginė kalba**. Ji turi betarpišką konkrečią reikšmę, tačiau nėra vienoje plotmėje su autoriaus kalba, o yra tarsi perspektyvos nutolinta. Ji ne tik suprantama savo objekto požiūriu, bet ir pati yra krypties objektas kaip charakteringas, tipiškas, spalvingas žodis.

Ten, kur autoriaus kontekste yra tiesioginė kalba, pavyzdžiui, vieno veikėjo, prieš mus viename kontekste – du kalbiniai centrai ir dvi kalbinės vienovės: autoriaus pasisakymo vienovė ir veikėjo pasisakymo vienovė. Bet antroji vienovė nesavarankiška, pajungta pirmajai ir įtraukta į ją kaip viena iš jos dalių. Stilistinis vieno ir kito pasisakymo apdorojimas yra skirtingas. Veikėjo žodis apdorojamas būtent kaip svetimas žodis, kaip tam tikro charakterio ar tipiško asmens žo-

[1] Žemiau išdėstytos žodžio tipų ir rūšių klasifikacijos visai neiliustruojame pavyzdžiais, nes toliau bus pateikta plati medžiaga iš Dostojevskio kūrybos kiekvienam čia nagrinėtam atvejui.

dis, tai yra apdorojamas kaip autoriaus supratimo objektas, o anaiptol ne savo paties konkretaus kryptingumo požiūriu. Autoriaus žodis, priešingai, apdorojamas stilistiškai savo tiesioginės konkrečios reikšmės kryptimi. Jis turi būti adekvatus savo objektui (pažintiniam, poetiniam ar kitam). Jis turi būti išraiškingas, stiprus, reikšmingas, grakštus ir t.t. savo tiesioginės konkrečios užduoties požiūriu – kažką pažymėti, išreikšti, pranešti, pavaizduoti. Ir stilistinis jo apdorojimas nukreiptas į grynai konkretų supratimą. O jeigu autoriaus žodis apdorojamas taip, kad jaustųsi, jog jis būdingas arba tipiškas konkrečiam asmeniui, konkrečiai socialinei padėčiai, tam tikrai meninei manierai, tai prieš mus jau stilizacija: arba įprasta literatūrinė stilizacija, arba stilizuota sakmė. Apie šį, jau **trečią**, tipą kalbėsime vėliau.

Tiesus konkrečiai nukreiptas žodis žino tik pats save ir savo objektą, kuriam jis siekia būti maksimaliai adekvatus. Jeigu jis tuo pat metu ką nors mėgdžioja, iš ko nors mokosi, tai visiškai nieko nereiškia: tai tie pastoliai, kurie nepriklauso architektūros visumai, nors ir yra būtini statybininkams. Svetimo žodžio mėgdžiojimas ir įvairiausių svetimų žodžių įtakų buvimas, akivaizdūs literatūros istorikui ir bet kokiam kompetentingam skaitytojui, paties žodžio užduočiai nepriklauso. O jeigu vis dėlto priklauso, kitaip tariant, jeigu pačiame žodyje yra tyčinė nuoroda į svetimą žodį, tai prieš mus vėl trečio, o ne pirmo tipo žodis.

Stilistinis objektinio žodžio, tai yra veikėjo žodžio, apdorojimas kaip aukščiausiai ir galutinei instancijai paklūsta stilistiniams autoriaus konteksto, kurio objektinė dalis jis yra, uždaviniams. Dėl to kyla daug stilistinių problemų, susijusių su tiesioginės veikėjo kalbos įvedimu ir organišku įjungimu į autoriaus kontekstą. Paskutinė prasminė instancija, o, vadinasi, ir paskutinė stilistinė instancija, pateiktos tiesioginėje autoriaus kalboje.

Paskutinė prasminė instancija, reikalaujanti itin konkretaus supratimo, yra, aišku, bet kokiame literatūros kūrinyje, bet

ne visada ji perteikta tiesioginiu autoriaus žodžiu. Pastarojo gali visai nebūti, nes kompoziciškai jį gali pakeisti pasakotojo žodis, o dramoje jis gali neturėti jokio kompozicinio ekvivalento. Tokiais atvejais visa žodinė kūrinio medžiaga priklauso antram arba trečiam žodžių tipui. Drama beveik visada kuriama iš pavaizduotų objektinių žodžių. O, pavyzdžiui, Puškino *Belkino apysakose* pasakojimas (Belkino žodžiai) sudarytas iš trečio tipo žodžių; veikėjų žodžiai priklauso, aišku, antrajam. Tiesaus konkrečiai nukreipto žodžio nebuvimas – įprastas reiškinys. Galutinė prasminė instancija – autoriaus sumanymas – įgyvendinta ne jo tiesioginiame žodyje, o svetimuose žodžiuose, tam tikru būdu sukurtuose ir išdėstytuose kaip svetimi.

Pavaizduoto veikėjo žodžio objektiškumo laipsnis gali būti įvairus. Užtenka, pavyzdžiui, palyginti Tolstojaus kunigaikščio Andrejaus žodžius su Gogolio veikėjų, sakysim, Akakijaus Akakijevičiaus, žodžiais. Stiprėjant tiesioginiam konkrečiam veikėjo žodžių kryptingumui ir atitinkamai silpnėjant jų objektiškumui, santykis tarp autoriaus kalbos ir veikėjo kalbos ima artėti prie dviejų dialogo replikų santykio. Perspektyvos santykiai tarp jų susilpnėja ir jie gali atsidurti vienoje plotmėje. Tiesa, tai tik tendencija, siekimas priartėti prie ribos, kuri nepasiekiama.

Moksliniame straipsnyje, kur konkrečiu klausimu cituojami svetimi pasisakymai, priklausantys skirtingiems autoriams, vieni – paneigimui, kiti, priešingai, – kad ką nors patvirtintų ir papildytų, yra dialogiškų santykių tarp tiesiogiai reikšmingų žodžių viename kontekste atvejis. Sutikimo – nesutikimo, tvirtinimo – papildymo, klausimo – atsakymo ir t.t. santykiai – tai grynai dialoginiai santykiai, be to, aišku, dialogiški čia ne žodžiai, sakiniai ar kiti vieno pasisakymo elementai, o ištisi pasisakymai. Dramos dialoge arba dramatizuotame dialoge, įjungtame į autoriaus kontekstą, tie santykiai susieja pavaizduotus objektinius pasisakymus ir todėl patys yra objektiniai. Tai ne dviejų galutinių prasmės instancijų

susidūrimas, o objektinis (siužetinis) dviejų pavaizduotų pozicijų susidūrimas, kuris visiškai pajungtas aukštesnei galutinei autoriaus instancijai. Monologinis kontekstas šiuo atveju netampa atviras ir nesusilpnėja.

Monologinis kontekstas susilpnėja arba išyra tik tada, kai susitinka du lygiai ir tiesiai į objektą nukreipti pasisakymai. Du lygiai ir tiesiai į objektą nukreipti žodžiai viename kontekste negali atsidurti greta, dialogiškai nesusikirsdami, nesvarbu, ar jie vienas kitą patvirtina, ar papildo, ar, atvirkščiai, vienas kitam prieštarauja, ar tarp jų yra kokie nors kitokie dialoginiai santykiai (pavyzdžiui, klausimo ir atsakymo santykiai). Du lygiaverčiai žodžiai ta pačia tema, jei tik jie susitiko, neišvengiamai turi orientuotis vienas į kitą. Dvi įsikūnijusios prasmės negali tūnoti greta viena kitos kaip du daiktai – jos turi viduje susiliesti, tai yra užmegzti prasminį ryšį.

Betarpiškas tiesus pilnaprasmis žodis, nukreiptas į savo objektą, ir yra galutinė prasminė instancija konkrečiame kontekste. Objektinis žodis taip pat yra nukreiptas tik į daiktą, bet drauge jis ir pats yra autoriaus svetimo kryptingumo objektas. Bet tas svetimas kryptingumas neprasiskverbia į objektinio žodžio vidų, jis ima jį kaip visumą ir nekeisdamas jo prasmės ir tono pajungia savo uždaviniams. Jis neįdeda į jį kitos konkrečios prasmės. Žodis, tapęs objektu, pats tarsi nežino apie tai, panašiai kaip žmogus, kuris dirba savo darbą ir nežino, kad į jį žiūrima; objektinis žodis skamba taip, lyg jis būtų tiesus vienbalsis žodis. Ir pirmojo, ir antrojo tipo žodžiuose iš tikrųjų yra vienas balsas. Tai **vienbalsiai žodžiai**.

Bet autorius svetimą žodį gali panaudoti savo tikslams ir suteikdamas naują prasminį kryptingumą žodžiui, jau turinčiam savo paties kryptingumą ir išlaikančiam jį. Drauge toks žodis, kaip reikalauja sumanymas, turi būti jaučiamas kaip svetimas. Viename žodyje atsiranda du prasminiai kryptingumai, du balsai. Toks yra parodijos žodis, tokia yra stilizacija, tokia yra stilizuota sakmė. Čia pereiname prie trečiojo tipo žodžių charakteristikos.

Stilizacija suponuoja stilių, tai yra numato, kad ta stilistinių priemonių visuma, kurią ji atkuria, kažkada turėjo tiesų ir tiesioginį įprasminimą, reiškė galutinę prasmės instanciją. Tik pirmojo tipo žodis gali būti stilizacijos objektas. Svetimą konkretų sumanymą (meniškai konkretų) stilizacija priverčia tarnauti saviems tikslams, tai yra naujiems savo sumanymams. Stilizatorius svetimu žodžiu naudojasi kaip svetimu ir šitaip ant to žodžio meta lengvą objektinį šešėlį. Tiesa, žodis netampa objektu. Juk stilizatoriui svarbi svetimos kalbos priemonių visuma būtent kaip ypatingo požiūrio išraiška. Jis naudojasi svetimu požiūriu. Todėl tam tikras objektinis šešėlis krinta būtent ant paties požiūrio, kuris dėl to tampa sąlygiškas. Objektinė veikėjo kalba niekada nebūna sąlygiška. Veikėjas visada kalba rimtai. Autoriaus požiūris neprasiskverbia į jo kalbos vidų, autorius žvelgia į ją iš išorės.

Sąlygiškas žodis – visada dvibalsis žodis. Sąlygiška gali tapti tik tai, kas kada nors buvo nesąlygiška, rimta. Ta pirmapradė tiesioginė ir besąlygiška reikšmė dabar tarnauja naujiems tikslams, kurie užvaldo ją iš vidaus ir daro ją sąlygišką. Tuo stilizacija skiriasi nuo mėgdžiojimo. Mėgdžiojimas nedaro formos sąlygiškos, nes jis rimtai priima tai, ką mėgdžioja, verčia tai savu, tiesiogiai perima svetimą žodį. Čia vyksta visiškas balsų susiliejimas, ir jeigu girdime kitą balsą, tai šitai anaiptol neįeina į mėgdžiojančiojo sumanymą.

Taigi nors tarp stilizacijos ir mėgdžiojimo yra ryški prasminė riba, istoriškai tarp jų egzistuoja subtiliausi ir kartais neapčiuopiami perėjimai. Kuo labiau stiliaus rimtumas nyksta mėgdžiotojų epigonų rankose, tuo jo priemonės darosi sąlygiškesnės, ir mėgdžiojimas tampa pusiau stilizacija. Kita vertus, ir stilizacija gali tapti mėgdžiojimu, jei stilizatoriaus susižavėjimas savo vaizdu sugriaus distanciją ir susilpnins atkuriamo stiliaus tyčinį jutimą kaip **svetimo** stiliaus. Juk kaip tik distancija ir sukūrė sąlygiškumą.

Analogiškas stilizacijai yra pasakotojo pasakojimas kaip kompozicinis autoriaus žodžio pakaitalas. Pasakotojo pasa-

kojimas gali rutuliotis literatūrinio žodžio (Belkinas, Dostojevskio pasakotojai kronikininkai) arba šnekamosios kalbos formomis – sakmė tikrąja šio žodžio reikšme. Ir čia svetimą žodžio manierą autorius panaudoja kaip požiūrį, kaip poziciją, būtiną jam, kad galėtų pasakoti. Bet objektinis šešėlis, krintantis ant pasakotojo žodžio, čia kur kas tirštesnis negu stilizacijoje, o sąlygiškumas – kur kas silpnesnis. Aišku, ir vieno, ir kito laipsnis gali būti labai įvairus. Bet grynai objektinis pasakotojo žodis niekada negali būti, net tada, kai jis yra vienas iš veikėjų ir prisiima sau tik dalį pasakojimo. Juk autoriui svarbus ne tik jo individualus ir tipiškas mąstymo, išgyvenimo, kalbos būdas, bet visų pirma matymo ir vaizdavimo būdas: tokia yra jo, kaip pasakotojo, pakeičiančio autorių, tiesioginė paskirtis. Todėl kaip ir stilizacijoje, autoriaus požiūris prasiskverbia į jo žodžio vidų, darydamas jį daugiau ar mažiau sąlygišką. Autorius nerodo mums jo žodžio (kaip veikėjo objektinio žodžio), bet iš vidaus naudojasi juo savo tikslams, priversdamas mus aiškiai pajusti distanciją tarp savęs ir to svetimo žodžio.

Sakmės elementas, tai yra orientacija į šnekamąją kalbą, būtinas bet kokiam pasakojimui. Pasakotojas, nors ir rašantis savo pasakojimą ir apdorojantis jį literatūriškai, vis dėlto nėra profesionalus literatas, jis yra įvaldęs ne konkretų stilių, o tik sociališkai ir individualiai nulemtą pasakojimo būdą, krypstantį į sakytinę sakmę. Netgi jeigu jis yra įvaldęs konkretų literatūros stilių, kurį ir atkuria autorius pasakotojo vardu, tai prieš mus – stilizacija, o ne pasakojimas (stilizaciją galima panaudoti ir motyvuoti įvairiais būdais).

Ir pasakojimas, ir grynoji sakmė gali prarasti bet kokį sąlygiškumą ir tapti tiesioginiu autoriaus žodžiu, tiesiogiai išreiškiančiu jo sumanymą. Tokia beveik visada yra Turgenevo sakmė. Įvesdamas pasakotoją, Turgenevas dažniausiai visai nestilizuoja **svetimos** individualios ir socialinės pasakojimo manieros. Pavyzdžiui, pasakojimas *Andrejuje Kolosove* – inteligentiško literato, priklausančio Turgenevo ratui, pasakojimas.

15-797

Taip galėjo papasakoti ir jis pats, ir būtų papasakojęs apie rimčiausius savo gyvenimo dalykus. Čia nėra nuostatos atkurti sociališkai svetimą sakmės toną ir sociališkai svetimą matymo bei perteikimo manierą. Nėra nuostatos atkurti ir individui būdingą manierą. Turgenevo sakmė pilnareikšmė ir joje – vienas balsas, tiesiogiai išreiškiantis autoriaus sumanymą. Prieš mus čia paprastas kompozicijos būdas. Tokio pat pobūdžio yra ir pasakojimas *Pirmojoje meilėje* (pasakotojo pateiktas raštiškai).[2]

To negalima pasakyti apie pasakotoją Belkiną: jis Puškinui svarbus kaip svetimas balsas, visų pirma kaip sociališkai konkretus žmogus, atitinkamo dvasinio lygio ir turintis konkretų požiūrį į pasaulį, o paskui ir kaip būdingas individo paveikslas. Taigi čia autoriaus sumanymą perteikia pasakotojo žodis; žodis čia dvibalsis.

Sakmės problemą pas mus pirmas iškėlė Borisas Eichenbaumas.[3] Jis sakmę suvokia tik kaip **orientaciją į sakytinę pasakojimo formą**, orientaciją į šnekamąją kalbą ir atitinkamas jos kalbines ypatybes (šnekamoji intonacija, sintaksinė šnekamosios kalbos struktūra, atitinkama leksika ir kita). Jis visai neatsižvelgia į tai, kad dažniausiai sakmė yra visų pirma orientacija į **svetimą kalbą**, o todėl ir į šnekamąją kalbą.

Norint tyrinėti sakmės problemą literatūros istorijoje, mūsų pasiūlytas sakmės supratimas atrodo kur kas esmingesnis. Mums atrodo, kad dažniausiai sakmė įvedama kaip tik dėl **svetimo balso**, konkretaus socialinio balso, kuriame daug

2 Visiškai teisingai, bet kitu požiūriu šią Turgenevo pasakojimo ypatybę pažymėjo Eichenbaumas: „Yra labai paplitęs autoriaus motyvuotas specialaus pasakotojo, kuriam ir pàtikima pasakoti, įvedimas. Tačiau labai dažnai ši forma turi grynai sąlygišką pobūdį (kaip Maupassant'o ar Turgenevo kūryboje) ir liudija tik pačios pasakotojo, kaip ypatingo novelės personažo, tradicijos gyvybingumą. Tokiais atvejais pasakotoju lieka tas pats autorius, o įžanginė motyvacija tampa tik paprasta introdukcija" (Б.М. Эйхенбаум, *Литература*, Ленинград: Прибой, 1927, с. 217).

3 Pirmą kartą straipsnyje „Kaip padarytas *Apsiaustas*". Rinkinys *Поэтика* (1919). Paskui ypač straipsnyje „Leskovas ir šiuolaikinė proza" (žr. knygoje *Литература*, c. 210 ir toliau).

požiūrių ir vertinimų. Būtent jie autoriui ir reikalingi. Įvedamas, tiesą sakant, pasakotojas, o pasakotojas – žmogus ne literatas ir dažniausiai priklausąs žemiesiems socialiniams sluoksniams, liaudžiai (kaip tik tai ir yra svarbu autoriui), – ir atsineša su savimi šnekamąją kalbą.

Ne kiekvienoje epochoje galimas tiesioginis autoriaus žodis, ne kiekviena epocha turi stilių, nes stilius suponuoja autoritetingų požiūrių ir autoritetingų nusistovėjusių ideologinių vertinimų buvimą. Tokiose epochose lieka arba stilizuoti, arba pasitelkti neliteratūrines pasakojimo formas, turinčias tam tikrą pasaulėžvalgos ir vaizdavimo manierą. Ten, kur nėra adekvačios formos tiesiogiai išreikšti autoriaus mintims, jas tenka transformuoti svetimu žodžiu. O kartais patys meniniai uždaviniai būna tokie, kad juos apskritai galima įgyvendinti tik pasinaudojus dvibalsiu žodžiu (kaip pamatysime, taip ir buvo Dostojevskio kūryboje).

Mums atrodo, kad Leskovas pasakotoją įvesdavo dėl socialiniu požiūriu svetimo žodžio ir socialiniu požiūriu svetimos pasaulėžiūros, ir jau tik po to – dėl sakytinės sakmės, nes jį domino liaudiškas žodis. Turgenevui, priešingai, pasakotojas buvo reikalingas kaip tik dėl šnekamosios pasakojimo formos, bet **tiesioginei** savo sumanymų raiškai. Jam iš tiesų būdinga orientacija į šnekamąją kalbą, o ne į svetimą žodį. Dėstyti savo mintis svetimu žodžiu Turgenevas nemėgo ir nemokėjo. Dvibalsis žodis jam blogai sekdavosi (pavyzdžiui, satyrinėse ir parodijinėse *Dūmų* vietose). Todėl jis pasirinkdavo pasakotoją iš savo socialinio rato. Toks pasakotojas neišvengiamai turėjo kalbėti literatūrine kalba, neišlaikydamas iki galo sakytinės sakmės. Turgenevui svarbu buvo tik atgaivinti savo literatūrinę kalbą šnekamosiomis intonacijomis.

Čia ne vieta įrodinėti visus mūsų išsakytus literatūros istorijos teiginius. Tegu jie lieka spėliojimai. Bet vieno reikalautume: būtina griežtai skirti sakmėje nuostatą į svetimą žodį ir nuostatą į šnekamąją kalbą. Matyti sakmėje tik šnekamąją kalbą – vadinasi, nematyti to, kas svarbiausia. Be to, daug

intonacinių, sintaksinių ir kitų **kalbinių** reiškinių sakmėje (esant nuostatai į svetimą kalbą) paaiškinama būtent jos dvibalsiškumu, dviejų balsų, dviejų akcentų susikryžiavimu. Tuo įsitikinsime, analizuodami Dostojevskio pasakojimą. Panašių reiškinių nėra, pavyzdžiui, Turgenevo kūryboje, nors jo pasakotojų tendencija krypti į šnekamąją kalbą stipresnė negu Dostojevskio pasakotojų.

Analogiška pasakotojo pasakojimui *Icherzählung* (pasakojimo pirmuoju asmeniu) forma: kartais ją nulemia nuostata į svetimą žodį, o kartais jinai kaip Turgenevo pasakojimas gali artėti ir galų gale susilieti su tiesioginiu autoriaus žodžiu, tai yra veikti su vienbalsiu pirmojo tipo žodžiu.

Reikia turėti galvoje, kad kompozicinės formos pačios savaime dar nenulemia žodžio tipo. Tokie apibūdinimai kaip *Icherzählung*, pasakotojo pasakojimas, pasakojimas autoriaus vardu ir t.t. yra tiesiog kompoziciniai apibūdinimai. Šios kompozicinės formos linksta, tiesa, į tam tikrą žodžių tipą, bet nebūtinai su jais susijusios.

Visiems mūsų iki šiol nagrinėtiems trečiojo tipo žodžių reiškiniams – ir stilizacijai, ir pasakojimui, ir *Icherzählung* – būdingas vienas bendras bruožas, dėl kurio jie sudaro ypatingą (pirmąją) trečiojo tipo rūšį. Tas bendras bruožas: autoriaus sumanymas svetimu žodžiu naudojasi jo kryptimi. Stilizacija svetimą stilių stilizuoja jo paties uždavinių kryptimi. Ji tik padaro tuos uždavinius sąlygiškus. Taip pat ir pasakotojo pasakojimas, perleisdamas per save autoriaus sumanymą, nenukrypsta nuo tiesaus kelio ir išlaiko sau būdingus tonus ir intonacijas. Autoriaus mintis, prasiskverbusi į svetimą žodį ir apsigyvenusi jame, nesusiduria su svetima mintimi, ji seka paskui ją jos kryptimi, tik darydama tą kryptį sąlygišką.

Kitaip yra parodijoje. Čia autorius, kaip ir stilizacijoje, kalba svetimu žodžiu, bet, skirtingai negu stilizacijoje, suteikia tam žodžiui prasminį kryptingumą, kuris visiškai priešingas svetimam kryptingumui. Antras balsas, apsigyvenęs svetimame žodyje, čia priešiškai susiduria su tikruoju jo šeimininku

ir priverčia jį tarnauti visiškai priešingiems tikslams. Žodis tampa dviejų balsų kovos arena. Todėl parodijoje neįmanomas balsų susiliejimas, kaip tai gali būti stilizacijoje arba pasakotojo pasakojime (pavyzdžiui, Turgenevo kūryboje); balsai čia ne tik izoliuoti, atskirti distancijos, bet ir vienas su kitu supriešinti. Todėl svetimas žodis parodijoje turi būti pabrėžtinai ryškus ir aiškus. O autoriaus sumanymai – labiau individualizuoti ir turiningesni. Svetimą stilių galima parodijuoti skirtingomis kryptimis ir suteikti jam naujų akcentų, o stilizuoti jį galima iš esmės tik viena kryptimi, jo paties užduoties kryptimi.

Parodijos žodis gali būti labai įvairus. Galima parodijuoti svetimą stilių kaip stilių, galima parodijuoti svetimą socialinio tipo ar individualaus charakterio matymo, mąstymo ir kalbos manierą. Be to, parodija gali būti daugiau ar mažiau gili: galima parodijuoti tik paviršines žodžio formas, bet galima parodijuoti ir pačius giliausius svetimo žodžio principus. Ir pats parodijos žodis gali būti įvairiai autoriaus panaudotas: parodija gali būti pati sau tikslas (pavyzdžiui, literatūrinė parodija kaip žanras), bet gali tarnauti ir kitiems, teigiamiems tikslams (pavyzdžiui, parodijuojantis stilius Ariosto, Puškino kūriniuose). Bet, nepaisant galimos parodijos žodžio įvairovės, santykis tarp autoriaus ir svetimo siekimo lieka tas pats: tie siekimai yra skirtingos krypties, o stilizacijoje, pasakojime ir jiems analogiškose formose yra vienos krypties.

Todėl labai svarbu skirti parodijuojančią ir paprastą sakmę. Dviejų balsų kova parodijuojančioje sakmėje sukelia labai specifinius kalbos reiškinius, apie kuriuos jau kalbėjome. Kai sakmėje ignoruojamos orientacijos į svetimą žodį ir drauge jo dvibalsiškumas, lieka nesuprasti sudėtingi tarpusavio santykiai, kurie gali susiformuoti tarp balsų sakmės žodyje, kai balsai įgauna skirtingas kryptis. Šiuolaikinei sakmei dažniausiai būdingas lengvas parodijos atspalvis. Dostojevskio pasakojimuose, kaip pamatysime, visada yra ypatingo tipo parodijos elementų.

Parodijos žodžiui analogiškas ironiškas ir bet koks dviprasmiškai pavartotas svetimas žodis, nes ir tokiais atvejais svetimu žodžiu naudojamasi, norint perduoti jam priešiškus siekimus. Gyvenime praktinėje kalboje toks svetimo žodžio panaudojimas itin plačiai paplitęs, ypač dialoge, kur pašnekovas labai dažnai pažodžiui pakartoja kito pašnekovo teiginį, suteikdamas jam naują vertinimą ir savotiškai jį akcentuodamas: išreikšdamas abejonę, pasipiktinimą, ironiją, pašaipą, pasityčiojimą ir panašiai.

Knygoje apie italų šnekamosios kalbos ypatumus Leo Spitzeris sako:

Kai savo kalboje atkuriame gabaliuką savo pašnekovo pasisakymo, tai jau vien dėl to, kad pasikeitė kalbantys individai, neišvengiamai keičiasi tonas: „kito" žodžiai **mūsų lūpose visada skamba kaip svetimi mums, labai dažnai su pajuokiančia, utriruojančia, pasityčiojančia intonacija**... Aš norėčiau čia pažymėti linksmą arba itin ironišką pašnekovo veiksmažodžio klausiamajame sakinyje pakartojimą atsakyme. Kartu galima pastebėti, kaip dažnai griebiamasi ne tik gramatiškai taisyklingos, bet ir labai drąsios, kartais tiesiog neįmanomos konstrukcijos, kad tik kaip nors būtų pakartotas gabaliukas pašnekovo kalbos ir suteiktas jam ironiškas atspalvis.[4]

Svetimi žodžiai, įtraukti į mūsų kalbą, neišvengiamai prisiima nauja, mūsų supratimą ir mūsų vertinimą, tai yra tampa dvibalsiai. Skirtingas gali būti tik tų dviejų balsų tarpusavio santykis. Jau svetimo teiginio perteikimas klausimo forma suduria du įprasminimus viename žodyje: juk mes ne tik klausiame, mes suprobleminame svetimą teiginį. Mūsų praktinė kalba gyvenime pilna svetimų žodžių: su vienais iš jų mes visiškai suliejame savo balsą, užmiršdami, kieno jie, kitais paremiame savo žodžius, suvokdami juos kaip mums autoritetingus, galų gale tretiesiems suteikiame jiems svetimų ar priešiškų siekių.

Pereiname prie paskutinės trečiojo tipo rūšies. Ir stilizacijoje, ir parodijoje, tai yra abiejose anksčiau nagrinėtose trečiojo tipo rūšyse, autorius naudojasi pačiais svetimais žodžiais, kad

[4] Leo Spitzer, *Italienische Umgangssprache*, Leipzig, 1922, p. 175, 176.

išreikštų savo sumanymus. Trečiojoje rūšyje svetimas žodis lieka už autoriaus kalbos ribų, bet autoriaus kalba į jį atsižvelgia ir į jį kreipiasi. Čia svetimas žodis ne atkuriamas naujai jį įprasminant, bet veikia ir vienaip ar kitaip nulemia autoriaus žodį, pats likdamas už jo ribų. Toks žodis būna paslėptoje polemikoje ir dažniausiai dialogo replikoje.

Paslėptoje polemikoje autoriaus žodis nukreiptas į savo objektą kaip ir bet koks kitas žodis, bet kiekvienas teiginys apie objektą dar, be to, konstruojamas taip, kad, be savo konkrečios reikšmės, polemiškai užgautų svetimą žodį ta pačia tema, svetimą teiginį apie tą objektą. Į savo objektą nukreiptas žodis pačiame objekte susiduria su svetimu žodžiu. Pats svetimas žodis neatkuriamas, jis tik numanomas, bet visa kalbos struktūra būtų visai kitokia, jei nebūtų šios reakcijos į numanomą svetimą žodį. Stilizacijoje atkuriamas realus pavyzdys – svetimas stilius – irgi lieka už autoriaus konteksto ribų, yra numanomas. Taip pat ir parodijoje konkretus parodijuojamas žodis tik numanomas. Bet čia pats autoriaus žodis arba apsimeta esąs svetimas žodis, arba svetimą vaizduoja kaip savą. Bet kuriuo atveju jis tiesiogiai veikia svetimu žodžiu, o numanomas pavyzdys (realus svetimas žodis) duoda tik medžiagą ir yra dokumentas, patvirtinantis, kad autorius iš tiesų atkuria konkretų svetimą žodį. O paslėptoje polemikoje svetimas žodis atstumiamas ir tas atstūmimas autoriaus žodį nulemia ne mažiau negu pats objektas, apie kurį kalbama. Tai iš esmės keičia žodžio semantiką: greta konkrečios prasmės atsiranda antroji prasmė – nukreiptumas į svetimą žodį. Negalima visiškai ir iki galo suprasti tokio žodžio, atsižvelgiant tik į tiesioginę konkrečią jo reikšmę. Žodžio polemiškumas pasireiškia ir kituose grynai kalbiniuose požymiuose: intonacijoje ir sintaksinėje konstrukcijoje.

Nubrėžti ribą tarp paslėptos ir akivaizdžios, atviros polemikos konkrečiu atveju kartais būna sunku. Bet prasmės skirtumai labai esmingi. Akivaizdi polemika paprasčiausiai nukreipta į paneigiamą svetimą žodį kaip į savo objektą. O

paslėptoje polemikoje jis nukreiptas į įprastą daiktą, pavadina jį, vaizduoja, išreiškia ir tik netiesiogiai užgauna svetimą žodį, susidurdamas su juo lyg ir pačiame objekte. Dėl to svetimas žodis ima iš vidaus veikti autoriaus žodį. Kaip tik todėl paslėptos polemikos žodis – dvibalsis, nors dviejų balsų santykis čia ypatingas. Svetima mintis čia pati neįeina į žodžio vidų, ji tik atsispindi jame, nulemdama jo toną ir reikšmę. Žodis įtemptai jaučia šalia savęs svetimą žodį, kalbantį apie tą patį daiktą, ir tas pojūtis nulemia jo struktūrą.

Iš vidaus polemiškas žodis (žodis, atsižvelgiantis į priešišką svetimą žodį) ypač paplitęs ir praktinėje gyvenimo bei literatūrinėje kalboje ir turi didžiulę stilių kuriančią reikšmę. Praktinio gyvenimo kalboje čia priklauso visi žodžiai, kurie tarytum „akmenukai metami į svetimą daržą", kandžios pašaipos. Bet čia priklauso ir visokia menkinanti, pompastiška, iš anksto pati savęs atsisakanti kalba, kalba su tūkstančiu išlygų, nuolaidų, galimybių išsisukti ir panašiai. Tokia kalba tarytum raitosi, girdėdama arba nujausdama svetimą žodį, atsakymą, prieštaravimą. Individualią žmogaus kalbos manierą nulemia jam būdingas svetimo žodžio jutimas ir būdai, kuriais jis į jį reaguoja.

Literatūrinėje kalboje paslėptos polemikos reikšmė didžiulė. Tiesą sakant, kiekviename stiliuje yra vidinės polemikos elementų, skiriasi tik jų kiekis ir pobūdis. Bet koks literatūrinis žodis daugiau ar mažiau giliai jaučia savo klausytoją, skaitytoją, kritiką ir atspindi savyje jo iš anksto nujaučiamus prieštaravimus, vertinimus, požiūrius. Be to, literatūrinis žodis jaučia greta savęs kitą literatūrinį žodį, kitą stilių. Vadinamosios reakcijos į prieš tai buvusį stilių elementas, esantis kiekviename naujame stiliuje, irgi yra vidinė polemika, taip sakant, paslėpta svetimo stiliaus antistilizacija, dažnai derinama ir su aiškiu jo parodijavimu. Ypač didelė stilių kurianti vidinės polemikos reikšmė autobiografijose ir išpažintinio tipo *Icherzählung* formose. Užtenka paminėti Rousseau *Išpažintį*.

Paslėptai polemikai analogiška yra bet kokio esminio ir gilaus dialogo replika. Kiekvienas tokios replikos žodis, nukreiptas į objektą, tuo pat metu įtemptai reaguoja į svetimą žodį, atsakydamas jam ir jį iš anksto nujausdamas. Atsakymo ir nuojautos momentas giliai prasiskverbia į įtempto dialogiško žodžio vidų. Toks žodis tarsi surenka, sugeria į save svetimas replikas, intensyviai jas perdirbdamas. Dialogiško žodžio semantika be galo ypatinga. Subtiliausi prasmės pokyčiai, kurie įvyksta, esant įtemptam dialogiškumui, iki šiol, deja, nėra ištyrinėti. Atsižvelgimas į priešžodį (*Gegenrede*) specifiškai pakeičia dialogiško žodžio struktūrą, darydamas jį iš vidaus gausų įvykių ir naujai nušviesdamas patį žodžio objektą, atskleisdamas jame dar nematytas, monologiniam žodžiui neprieinamas puses.

Ypač reikšmingas ir tolesniems mūsų tikslams svarbus yra paslėpto dialogiškumo reiškinys, nesutampantis su paslėptos polemikos reiškiniu. Įsivaizduokime dviejų pašnekovų dialogą, kuriame antrojo pašnekovo replikos praleistos, bet taip, kad bendra prasmė nė kiek nepažeidžiama. Antras pašnekovas dalyvauja nematomas, jo žodžių nėra, bet gilus tų žodžių pėdsakas nulemia visus pirmojo pašnekovo žodžius. Jaučiame, kad tai pašnekesys, nors kalba tik vienas, ir pokalbis labai įtemptas, nes kiekvienas ištariamas žodis visa esybe atsiliepia ir reaguoja į nematomą pašnekovą, nurodydamas į kažką už savo paties ribų, į nepasakytą svetimą žodį. Toliau pamatysime, kad Dostojevskio kūryboje šis paslėptas dialogas labai svarbus ir yra ypač giliai bei subtiliai ištobulintas.

Mūsų ištirta trečioji rūšis, kaip matome, labai skiriasi nuo ankstesnių dviejų trečiojo tipo rūšių. Šią paskutinę rūšį galime pavadinti **aktyvia**, skirtingai nuo ankstesnių **pasyvių** rūšių. Iš tiesų: stilizacijoje, pasakojime ir parodijoje svetimas žodis visiškai pasyvus juo besinaudojančio autoriaus rankose. Šis ima, taip sakant, beginklį ir bebalsį svetimą žodį ir suteikia jam savo įprasminimą, priversdamas jį tarnauti naujiems savo tikslams. Paslėptoje polemikoje ir dialoge, atvirkščiai, svetimas žodis

aktyviai veikia autoriaus kalbą, įkvepia ją, versdamas atitinkamai keistis.

Tačiau ir visuose trečio tipo antros rūšies reiškiniuose gali suaktyvėti svetimas žodis. Kai parodija jaučia esminį parodijuojamo svetimo žodžio pasipriešinimą, tam tikrą jėgą ir gilumą, ji komplikuojasi, įgydama paslėptos polemikos tonų. Tokios parodijos jau kitoks skambesys. Parodijuojamas žodis skamba aktyviau, priešinasi autoriaus sumanymui. Vyksta vidinė parodijos žodžio dialogizacija. Tas pat dedasi ir tada, kai paslėpta polemika jungiama su pasakojimu, ir apskritai visuose trečiojo tipo reiškiniuose, kai svetimi ir autoriaus siekiai yra skirtingų krypčių.

Mažėjant svetimo žodžio objektiškumui, kuris, kaip žinome, tam tikru laipsniu būdingas visiems trečiojo tipo žodžiams, vienakrypčiuose žodžiuose (stilizacijoje, vienakrypčiame pasakojime) susilieja autoriaus ir svetimas balsas. Prarandama distancija; stilizacija virsta stiliumi; pasakotojas tampa paprastu kompozicijos sąlygiškumu. O skirtingų krypčių žodžiuose objektiškumo sumažėjimas ir atitinkamai paties svetimo žodžio siekių suaktyvėjimas neišvengiamai sukelia vidinę žodžio dialogizaciją. Tokiame žodyje autoriaus mintis jau neslegia svetimosios, žodis praranda savo ramybę ir pasitikėjimą, tampa sujaudintas, iš vidaus neišspręstas ir dviveidis. Toks žodis ne tik dvibalsis, bet ir dviakcentis, jį sunku intonuoti, nes gyva garsi intonacija pernelyg monologizuoja žodį ir negali būti teisinga jame svetimam balsui.

Ši vidinė dialogizacija, susijusi su objektiškumo sumažėjimu skirtingos krypties trečiojo tipo žodžiuose, aišku, nėra kokia nors nauja šio tipo rūšis. Tai tik tendencija, būdinga visiems šio tipo reiškiniams (esant skirtingoms kryptims). Kai ši tendencija pasireiškia maksimaliai, dvibalsis žodis suskyla į du žodžius, į du visai atskirus savarankiškus balsus. O kita tendencija, būdinga vienos krypties žodžiams, maksimaliai mažėjant svetimo balso objektiškumui sukelia visišką balsų susiliejimą, žodis virsta vienbalsiu pirmojo tipo žodžiu. Tarp

šių dviejų ribų juda visi trečiojo tipo reiškiniai.

Aišku, toli gražu neišsėmėme visų galimų dvibalsio žodžio pasireiškimų ir apskritai visų galimų orientacijos (kuri daro sudėtingesnę įprastinę konkrečią kalbos orientaciją) svetimo žodžio atžvilgiu būdų. Galima subtilesnė ir gilesnė klasifikacija, išskirianti daugiau rūšių, o galbūt ir tipų. Bet mūsų tikslams ir mūsų pateikta klasifikacija atrodo esanti pakankama.

Pavaizduosime jos schemą.

Žemiau pateikiama klasifikacija, žinoma, yra abstrakti. Konkretus žodis vienu metu gali priklausyti skirtingoms rūšims ir netgi tipams. Be to, santykiai su svetimu žodžiu konkrečiame gyvame kontekste yra ne nejudrūs, o dinamiški: balsų santykis žodyje gali ryškiai keistis, vienakryptis žodis – virsti skirtingų krypčių žodžiu, vidinė dialogizacija – sustiprėti arba susilpnėti, pasyvus tipas – aktyvizuotis ir panašiai.

I. Tiesus, tiesiogiai į savo objektą nukreiptas žodis kaip paskutinės prasminės kalbančiojo instancijos išraiška

II. Objektinis žodis (pavaizduoto asmens žodis)

1. Vyrauja tipiškas socialinis apibrėžtumas. 2. Vyrauja individualaus charakterio apibrėžtumas.	Skirtingi objektiškumo laipsniai.

III. Žodis su nuostata į svetimą žodį (dvibalsis žodis)

1. Vienkryptis dvibalsis žodis: a) stilizacija; b) pasakotojo pasakojimas; c) neobjektinis veikėjo, autoriaus (iš dalies) sumanymų reiškėjo, žodis; d) *Icherzählung*.	Silpnėjant objektiškumui, krypsta į balsų susiliejimą, kitaip sakant, į pirmojo tipo žodį.
2. Skirtingų krypčių dvibalsis žodis: a) visų atspalvių parodija; b) parodijuojantis pasakojimas; c) parodijuojantis *Icherzählung*; d) parodijuojant pavaizduoto veikėjo žodis; e) bet koks svetimo žodžio perteikimas, pakeičiant akcentą.	Mažėjant objektiškumui ir aktyvizuojantis svetimai minčiai, iš vidaus dialogizuojasi ir siekia suskilti į du pirmojo tipo žodžius (du balsus).

3. Aktyvus tipas (atspindėtas svetimas žodis):
   a) paslėpta vidinė polemika;
   b) polemiškai nuspalvinta autobiografija ir išpažintis;
   c) bet koks žodis, pasakytas atsižvelgiant į svetimą žodį;
   d) dialogo replika;
   e) paslėptas dialogas.

Svetimas žodis veikia iš išorės; galimos įvairiausios tarpusavio santykių su svetimu žodžiu formos ir įvairūs jo deformuojančios įtakos laipsniai.

Mūsų pasiūlyta žodžio nagrinėjimo plotmė, atsižvelgianti į jo santykį su svetimu žodžiu, yra, kaip mums atrodo, ypač svarbi, norint suprasti grožinę prozą. Poetinė kalba siaurąja prasme reikalauja visų žodžių vienodumo, jų subendravardiklinimo, be to, tas bendras vardiklis gali būti arba pirmojo tipo žodis, arba priklausyti kai kurioms susilpnintoms kitų tipų rūšims. Aišku, ir čia galimi kūriniai, nesubendravardiklinantys visų savo žodžių, bet tokie reiškiniai XIX amžiuje reti ir specifiniai. Tokia, pavyzdžiui, „prozinė" Heinės, Barbier lyrika, iš dalies Nekrasovo ir kitų (tik XX amžiuje įvyksta ryški lyrikos „prozaizacija"). Galimybė viename kūrinyje panaudoti įvairių tipų ryškiai išreikštus žodžius jų nesubendravardiklinant yra viena iš esminių prozos ypatybių. Tuo prozos stilius labai skiriasi nuo poezijos stiliaus. Bet ir poezijoje daug svarbių problemų negali būti išspręsta, nepasitelkus nurodytos žodžio tyrimo plotmės, nes skirtingų tipų žodžiai poezijoje reikalauja ir skirtingo stilistinio apdorojimo.

Šiuolaikinė stilistika, ignoruojanti šią tyrimo plotmę, iš esmės yra tik pirmojo tipo žodžio, tai yra autoriaus tiesaus konkrečiai nukreipto žodžio, stilistika. Šiuolaikinė stilistika, kurios šaknys siekia klasicizmo poetiką, iki šiol negali atsisakyti savo specifinių nuostatų ir apribojimų. Klasicizmo poetika orientuota į tiesų konkrečiai nukreiptą vienbalsį žodį, šiek tiek pastūmėtą sąlygiško stilizuoto žodžio pusėn. Pusiau sąlygiškas, pusiau stilizuotas žodis duoda toną klasicizmo poetikai. Ir iki šiol stilistika orientuojasi į tokį pusiau sąlygišką tiesų žodį, kuris faktiškai sutapatinamas su poetiniu žodžiu apskritai. Klasicizmui egzistuoja kalbos žodis, niekieno

žodis, daiktinis žodis, įeinantis į poetinį leksikoną, ir tas žodis iš poetinės kalbos lobyno tiesiogiai pereina į monologinį konkretaus poetinio pasisakymo kontekstą. Todėl klasicizmo dirvoje išaugusi stilistika žodžio gyvenimą pripažįsta tik viename uždarame kontekste. Ji ignoruoja žodžio pasikeitimą jam pereinant iš vieno konkretaus pasisakymo į kitą bei vykstant tų pasisakymų tarpusavio orientacijai. Ji pripažįsta tik tuos pasikeitimus, kurie vyksta žodžiui pereinant iš kalbos sistemos į monologinį poetinį pasisakymą. Žodžio gyvenimas ir funkcijos konkretaus pasisakymo **stiliuje** suvokiami jo gyvenimo ir funkcijų **kalboje** fone. Vidiniai dialoginiai žodžio santykiai su tuo pačiu žodžiu svetimame kontekste, svetimose lūpose ignoruojami. Šitose ribose stilistika tobulinama ir iki šių laikų.

Romantizme žodis tiesus, pilnareikšmis, be jokio nukrypimo į sąlygiškumą. Romantizmui būdingas iki ekstazės ekspresyvus tiesus autoriaus žodis, neatvėstantis nuo jokio pasikeitimo, einant per svetimą kalbos aplinką. Gana didelę reikšmę romantinėje poetikoje turėjo antros, o ypač paskutinės trečiojo tipo rūšies žodžiai.[5] Vis dėlto iki kraštutinumo tiesiogiai išraiškingas žodis, pirmojo tipo žodis, taip ryškiai dominavo, kad ir romantizmo literatūroje jokių esminių pokyčių mūsų nagrinėjamos problemos atžvilgiu įvykti negalėjo. Šioje srityje klasicizmo poetika buvo beveik nepajudinama. Beje, šiuolaikinė stilistika toli gražu neadekvati netgi romantizmui.

Proza, ypač romanas, visai neprieinamas tokiai stilistikai. Ji gali daugmaž sėkmingai tyrinėti tik nedideles prozinės kūrybos sritis, kurios prozai mažiausiai būdingos ir neesminės.

[5] Dėl susidomėjimo „liaudiškumu" (ne kaip etnografine kategorija) didžiulę reikšmę romantizme įgauna įvairios **sakmės**, kaip keičiančio svetimo žodžio su silpnu objektiškumo laipsniu formos. O klasicizmui „liaudiškas žodis" (socialinio tipo ir konkretaus charakterio svetimas žodis) buvo grynai objektinis žodis (žemuosiuose žanruose). Tarp trečiojo tipo žodžių ypač svarbus romantizmui buvo iš vidaus polemiškas *Icherzählung* (ypač išpažintinio tipo).

Prozos meistrui pasaulis kupinas svetimų žodžių, tarp kurių jis orientuojasi, kurių specifines ypatybes turi jautriai pagauti jo ausis. Jis privalo įvesti jas į savo žodžio plotmę, be to, dar taip, kad ta plotmė nebūtų suardyta.[6] Jis dirba naudodamasis be galo turtinga žodžių palete ir dirba puikiai.

Ir mes, suvokdami prozą, labai subtiliai orientuojamės tarp visų mūsų išnagrinėtų žodžio tipų ir rūšių. Be to, ir gyvenime mus supančių žmonių kalbose itin jautriai bei subtiliai girdime visus tuos atspalvius ir patys gerai naudojamės visomis mūsų žodžių paletės spalvomis. Jautriai pagauname mažiausią intonacijos pokytį, švelniausią balsų netolygumą mums svarbiame kito žmogaus žodyje. Visos žodinės atodairos, išlygos, spragos, užuominos, išpuoliai nepraslysta pro mūsų ausis ir yra būdingi ir mūsų pačių kalbai. Juo labiau stebina, kad iki šiol visa tai aiškiai teoriškai neapmąstyta ir deramai neįvertinta!

Teoriškai mes orientuojamės tik stilistiniuose elementų tarpusavio santykiuose uždaro pasisakymo ribose ir abstrakčių lingvistinių kategorijų fone. Tik tokie vienbalsiai reiškiniai prieinami paviršutiniškai lingvistinei stilistikai, kuri iki šiol, nepaisant visos jos lingvistinės vertės, grožinėje kūryboje tesugeba registruoti žodinėje kūrinių periferijoje jai nežinomų meninių uždavinių pėdsakus ir nuosėdas. Tikrasis žodžio gyvenimas prozoje į tuos rėmus netelpa. O ir poezijai jie ankšti![7]

Stilistika turi remtis ne tik ir netgi **ne tiek** lingvistika, kiek **metalingvistika**, tirianči žodį ne kalbos sistemoje ir nuo

[6] Daugelis prozos žanrų, ypač romanas, yra konstrukciniai: jų elementai – **ištisi pasisakymai**, nors tie pasisakymai ir nepilnateisiai, ir pajungti monologinei vienovei.

[7] Iš visos šiuolaikinės lingvistinės stilistikos – ir tarybinės, ir užsienio – ryškiai išsiskiria nuostabūs Viktoro Vinogradovo darbai. Remdamasis plačia medžiaga, jis atskleidžia visą grožinės prozos principinį prieštaringumą bei daugiastiliškumą ir visą autoriaus pozicijos („autoriaus paveikslo") sudėtingumą joje, nors, kaip mums atrodo, Vinogradovas kiek per mažai vertina dialoginių santykių tarp kalbos stilių reikšmę (nes tie santykiai išeina už lingvistikos ribų).

dialogiško bendravimo ne izoliuotame „tekste“, o būtent pačioje dialogiško bendravimo sferoje, tai yra tikrojo žodžio gyvenimo sferoje. Žodis – ne daiktas, o amžinai judri, amžinai besikeičianti dialogiško bendravimo aplinka. Jis niekada nepriklauso vienai sąmonei, vienam balsui. Žodžio gyvenimas – tai jo ėjimas iš lūpų į lūpas, iš vieno konteksto į kitą, iš vieno socialinio kolektyvo į kitą, iš vienos kartos į kitą. Bet drauge žodis neužmiršta savo kelio ir negali visiškai išsivaduoti iš tų konkrečių kontekstų, į kuriuos jis įėjo, galios.

Kiekvienas kalbančio kolektyvo narys žodį gauna anaiptol ne kaip neutralų kalbos žodį, nepriklausomą nuo svetimų siekimų ir vertinimų, neapgyventą svetimų balsų. Ne, žodį jis gauna iš svetimo balso ir pripildytą svetimo balso. Į jo kontekstą žodis ateina iš kito konteksto, persmelktas svetimų įprasminimų. Jo paties mintis žodį randa jau apgyventą. Kaip tik todėl žodžio orientacija tarp žodžių, skirtingas svetimo žodžio jutimas ir skirtingi reagavimo į jį būdai yra galbūt pačios esmingiausios kiekvieno žodžio, taip pat ir meninio, metalingvistinio tyrimo problemos. Kiekvienai krypčiai bet kurioje epochoje būdingas savitas žodžio jutimas ir savitas žodžio galimybių diapazonas. Toli gražu ne kiekvienoje istorijos situacijoje paskutinė prasminė kuriančiojo instancija gali tiesiogiai išreikšti save tiesiu, nepakeistu, neabejotinu autoriaus žodžiu. Kai nėra savo paties „paskutinio“ žodžio, bet koks meninis sumanymas, bet kokia mintis, jausmas, išgyvenimas turi pasikeisti, eidami per svetimo žodžio, svetimo stiliaus, svetimos manieros, su kuriais negalima tiesiogiai, be išlygų, be distancijos, be pasikeitimo susilieti, aplinką.[8]

Jeigu konkreti epocha turi bent kiek autoritetingą ir nusistovėjusią keičiančią aplinką, tai vyraus vienokia ar kitokia sąlygiško žodžio rūšis su skirtingu sąlygiškumo laipsniu. O jeigu tokios aplinkos nėra, tai vyraus skirtingos krypties

[8] Priminsime 198 puslapyje cituotą labai būdingą Tomo Manno prisipažinimą.

dvibalsis žodis, tai yra visos parodijos žodžio rūšys arba ypatingas pusiau sąlygiško, pusiau ironiško žodžio tipas (vėlyvojo klasicizmo žodis). Tokiose epochose, ypač sąlygiško žodžio dominavimo epochose, tiesus, besąlygiškas, nepakeistas žodis atrodo barbariškas, neapdorotas, laukinis. Kultūringas žodis – tai perėjęs per autoritetingą nusistovėjusią aplinką ir jos pakeistas žodis.

Koks konkrečios krypties žodis dominuoja konkrečioje epochoje, kokios yra žodžio pasikeitimo formos, kokioje aplinkoje pasikeičia žodis? – visi šie klausimai yra svarbiausi tyrinėjant meninį žodį. Mes čia, aišku, tik prabėgomis ir tarp kitko nužymime šias problemas, nužymime be įrodymų, nepasitelkę konkrečios medžiagos. Čia ne vieta jas iš esmės tyrinėti.

Grįšime prie Dostojevskio.

Dostojevskio kūriniai stebina visų pirma nepaprasta daugybe žodžio tipų ir rūšių, be to, tie tipai ir rūšys pateikti pačia ryškiausia forma. Aiškiai dominuoja skirtingų krypčių dvibalsis, be to, dar iš vidaus dialogizuotas žodis ir atspindėtas svetimas žodis: paslėpta polemika, polemikos persmelkta išpažintis, paslėptas dialogas. Dostojevskio kūryboje beveik nėra žodžio, intensyviai neatsižvelgiančio į svetimą žodį. Tuo pat metu objektinių žodžių jo kūryboje beveik nėra, nes dėl veikėjų kalbų struktūros neįmanomas joks objektiškumas. Be to, stebina nuolatinė ir stipri pačių įvairiausių tipų žodžių kaita. Ryškūs ir netikėti perėjimai nuo parodijos prie vidinės polemikos, nuo polemikos prie paslėpto dialogo, nuo paslėpto dialogo prie ramių gyvenimiškų tonų stilizacijos, nuo jų vėl prie parodijuojančio pasakojimo ir galų gale prie itin įtempto atviro dialogo – toks banguojantis šių kūrinių žodžių paviršius. Visa tai perpinta tyčia neryškiu informuojančio protokolinio žodžio siūlu, kurio pradžias ir galus sunku sugauti, bet ir ant paties to sauso protokolinio žodžio krinta ryškūs arti esančių pasisakymų atspindžiai arba tamsūs šešėliai, suteikdami ir jam savotišką bei dviprasmišką toną.

Bet, aišku, svarbu ne tik žodžio tipų įvairumas, ryški jų kaita ir dominavimas tarp jų dvibalsių iš vidaus dialogizuotų žodžių. Dostojevskio savitumas slypi ypatingame tų žodžio tipų ir rūšių išdėstyme tarp pagrindinių kūrinio kompozicijos elementų.

Kaip ir kada žodžių visumoje įsikūnija paskutinė prasminė autoriaus instancija? Į tokį klausimą apie monologinį romaną labai lengva atsakyti. Kokie bebūtų monologinio autoriaus panaudojami žodžių tipai ir kaip kompoziciškai jie beišsidėstytų, autoriaus įprasminimai ir vertinimai turi dominuoti ir sudaryti kompaktišką bei nedviprasmišką visumą. Bet koks svetimų intonacijų sustiprėjimas viename ar kitame žodyje, vienoje ar kitoje kūrinio vietoje – tik žaidimas, kurį leidžia autorius, kad po to dar energingiau suskambėtų jo paties tiesus ar pasikeitęs žodis. Bet koks dviejų balsų ginčas viename žodyje dėl jo užvaldymo, dėl dominavimo jame iš anksto nulemtas, tai tik tariamas ginčas; visi pilnareikšmiai autoriaus įprasminimai anksčiau ar vėliau susirinks prie vieno kalbos centro, prie vienos sąmonės, visi akcentai – prie vieno balso.

Meninis Dostojevskio uždavinys visiškai kitas. Jis nebijo paties stipriausio įvairiakrypčių akcentų suaktyvinimo dvibalsiame žodyje; priešingai, kaip tik tas suaktyvinimas jo tikslams ir reikalingas; juk jo romane daugybė balsų turi ne išnykti, o triumfuoti.

Stilistinė svetimo žodžio reikšmė Dostojevskio kūriniuose didžiulė. Jis čia gyvena labai įtemptai. Svarbiausi Dostojevskiui stilistiniai ryšiai – tai anaptol ne ryšiai tarp žodžių viename monologiniame pasisakyme. Jam svarbiausi yra dinamiški, labai įtempti ryšiai tarp pasisakymų, tarp savarankiškų ir pilnateisių kalbos bei prasminių centrų, nepajungtų monologiškai vieningo stiliaus ir vieningo tono kalbos bei prasmės diktatūrai.

Žodį Dostojevskio kūryboje, jo gyvenimą kūrinyje ir jo funkcijas įgyvendinant polifoninę užduotį tyrinėsime kartu

su tais kompoziciniais vienetais, kuriuose žodis funkcionuoja: veikėjo monologinio pasisakymo vienovėje, pasakojimo (pasakotojo ar autoriaus pasakojimo) vienovėje ir galų gale dialogo tarp veikėjų vienovėje. Tokia ir bus mūsų tyrinėjimo tvarka.

2. Monologinis veikėjo žodis ir pasakojimo žodis Dostojevskio apysakose

Dostojevskis pradėjo nuo **keičiančio žodžio** – nuo epistolinės formos. Jis rašo broliui apie *Vargšus žmones*:

Visur kur jie (publika ir kritika – *M. B.*) įprato matyti kūrėjo snukį, o aš savojo neparodžiau. Tai jie ir nesusiprato, kad kalba Devuškinas, o ne aš, ir kad Devuškinas kitaip ir kalbėti negali. Manoma, kad romanas ištęstas, o jame nėra nė vieno nereikalingo žodžio.[9]

Kalba Makaras Devuškinas ir Varenka Dobrosiolova, autorius tik išdėsto jų žodžius: jo sumanymai ir siekimai perteikti veikėjo ir veikėjos žodžiuose. Epistolinė forma yra *Icherzählung* rūšis. Žodis čia dvibalsis ir dažniausiai vienos krypties. Toks jis yra kaip kompozicinis autoriaus žodžio, kurio čia nebūna, pakaitalas. Pamatysime, kad autoriaus suvokimas labai subtiliai ir atsargiai pasireiškia veikėjų-pasakotojų žodžiuose, nors visas kūrinys kupinas aiškių ir paslėptų parodijų, aiškios ir paslėptos polemikos (autoriaus).

Bet čia mums Makaro Devuškino kalba kol kas svarbi tik kaip monologinis veikėjo pasisakymas, o ne kaip pasakotojo *Icherzählung* kalba, kurios funkcijas ji čia atlieka (nes niekas kitas, išskyrus veikėjus, čia nekalba). Juk bet kokio pasakotojo žodis, kuriuo autorius naudojasi, kad įgyvendintų savo meninį sumanymą, pats priklauso kokiam nors konkrečiam tipui, be to tipo, kurį nulemia jo pasakojimo funkcija. Koks gi yra Devuškino monologinio pasisakymo tipas?

Epistolinė forma pati savaime dar nenulemia žodžio tipo. Apskritai šioje formoje slypi plačios žodžio galimybės, bet

[9] Ф.М. Достоевский, *Письма*, т. I, с. 86.

palankiausia epistolinė forma yra paskutinei trečiojo tipo žodžio rūšiai, tai yra atspindėtam svetimam žodžiui. Laiške stipriai jaučiamas pašnekovas, adresatas, į kurį kreipiamasi. Laiškas, kaip ir dialogo replika, nukreiptas į konkretų žmogų, atsižvelgia į galimas jo reakcijas, galimą jo atsakymą. Šis atsižvelgimas į nesantį pašnekovą gali būti daugiau ar mažiau intensyvus. Dostojevskio kūryboje jis ypač stiprus.

Pirmajame kūrinyje Dostojevskis suformuoja visai savo kūrybai itin būdingą kalbėjimo stilių, kurį nulemia įtemptas svetimo žodžio numatymas. Šio stiliaus reikšmė tolesnei jo kūrybai didžiulė: svarbiausi išpažintiniai veikėjų pasisakymai persmelkti įtempčiausio ryšio su iš anksto numatomu svetimu žodžiu apie juos, svetima reakcija į jų žodį apie save. Ne tik toną ir stilių, bet ir vidinę tų pasisakymų prasmės struktūrą nulemia svetimo žodžio numatymas: pradedant įžeidžiamomis Goliadkino išlygomis ir mėginimais išsisukti, baigiant etiniais ir metafiziniais Ivano Karamazovo bandymais išsisukti. *Vargšuose žmonėse* pradeda formuotis „žemoji" šio stiliaus rūšis – besiraitantis žodis su drovia ir besigėdinančia atodaira bei su prislopintu iššūkiu.

Ši atodaira pasireiškia visų pirma šiam stiliui būdingu kalbėjimo stabdymu ir jo pertraukinėjimu išlygomis:

Aš gyvenu virtuvėje arba kur kas teisingiau bus pasakius taip: ten šalia virtuvės yra vienas kambarys (o mūsų virtuvė, reikia jums pasakyti, švari, šviesi, labai gera), kambariukas nedidelis, toks kuklus kampelis... tai yra, arba dar tiksliau sakant, virtuvė didžiulė, su trim langais, kai ji taip skersai pertverta, tai ir pasidaro dar lyg kambarys, papildomas numeris; viskas erdvu, patogu, ir langas yra, ir viskas, – žodžiu, viskas patogu. Na, štai toks mano kampelis. Na, tik jūs negalvokite, mieloji, kad čia kas nors tokio ir kokia paslaptinga prasmė buvo, esą štai virtuvė! – taigi tame pačiame kambaryje už pertvaros aš veikiausiai ir gyvenu, bet tai nieko; aš sau nuo visų skyrium, po truputį gyvenu, tylutėliai gyvenu. Pasistačiau sau lovą, stalą, komodą, porelę kėdžių, šventą paveikslą pasikabinau. Tiesa, yra butų ir geresnių, – galbūt yra ir kaip reikiant geresnių, bet juk svarbiausia patogumas; juk aš vis dėl patogumo, jūs negalvokit, kad dėl ko nors kito. (I, 82)

Beveik po kiekvieno žodžio Devuškinas atsigręžia į nesantį savo pašnekovą, bijo, kad šis nepagalvotų, jog jis skundžiasi, stengiasi iš anksto sugriauti tą įspūdį, kurį padarė jo pranešimas apie tai, kad jis gyvena virtuvėje, nenori nuliūdinti savo pašnekovės ir panašiai. Žodžiai kartojami, stengiantis sustiprinti jų akcentą arba suteikti jiems naują atspalvį, atsižvelgiant į galimą pašnekovo reakciją.

Cituotoje ištraukoje atspindėtas žodis yra galimas adresato – Varenkos Dobrosiolovos – žodis. Tačiau dažniausiai Makaro Devuškino kalbą apie save patį yra nulėmęs atspindėtas kito „svetimo žmogaus" žodis. Štai kaip jis apibūdina tą svetimą žmogų. „Na, ką jūs tarp svetimų žmonių darysite?" – klausia jis Varenką Dobrosiolovą.

Juk jūs tikriausiai dar nežinote, kas yra svetimas žmogus?.. Ne, jūs malonėkite mane paklausinėti, tai aš jums pasakysiu, kas yra svetimas žmogus. Pažįstu aš jį, mieloji, gerai pažįstu; tekdavo jo duoną valgyti. Piktas jis, Varenka, piktas, jau toks piktas, kad jei nepasieks tavo širdies, tai iškankins ją priekaištu, prikaišiojimu ir blogu žvilgsniu. (I, 140)

Vargšas žmogus, bet žmogus „su ambicija", koks yra Dostojevskio sumanytas Makaras Devuškinas, visą laiką jaučia svetimo žmogaus „blogą žvilgsnį", žvilgsnį arba prikaišiojantį, arba – kas galbūt jam dar blogiau – pajuokiantį (išdidesnio tipo veikėjui pats blogiausias svetimas žvilgsnis – užjaučiantis). Jausdama tą svetimą žvilgsnį ir raitosi Devuškino kalba. Jis, kaip ir veikėjas iš pogrindžio, amžinai įsiklauso į svetimus žodžius apie jį:

Jis, vargšas žmogus, reiklus; jis ir į platų pasaulį kitaip žiūri, ir į kiekvieną praeivį kreivai žvelgia, ir aplinkui save sutrikęs žvalgosi, įsiklauso į kiekvieną žodį, – girdi, ar ne apie jį ten kalba. (I, 153)

Tas atsižvelgimas į socialiai svetimą žodį nulemia ne tik Makaro Devuškino kalbos stilių ir toną, bet ir patį galvosenos bei išgyvenimo, matymo ir savęs bei aplinkinio pasaulio suvokimo būdą. Tarp pačių paviršutiniškiausių kalbėjimo manieros elementų, saviraiškos formos ir tarp svarbiausių pasaulėžiūros pagrindų Dostojevskio kūryboje visada yra

gilus organiškas ryšys. Visur, kur žmogus pasireiškia, jis atsispindi visas. O pati žmogaus nuostata svetimo žodžio ir svetimos sąmonės atžvilgiu yra iš esmės pagrindinė visų Dostojevskio kūrinių tema. Veikėjo požiūris į save neatsiejamas nuo jo santykio su kitu ir kito santykio su juo. Savęs suvokimas visą laiką jaučiasi esąs to, kaip jį suvokia kitas, fone, „aš sau" yra „aš kitam" fone. Todėl veikėjo žodis apie save formuluojamas jaučiant nuolatinį svetimo žodžio apie jį poveikį.

Ši tema skirtinguose kūriniuose rutuliojasi skirtingomis formomis, turi vis kitokią prasmę ir nevienodą dvasinį lygį. *Vargšuose žmonėse* vargšo žmogaus savimonė atsiskleidžia socialiniu požiūriu jam svetimos sąmonės fone. Savęs įteisinimas skamba kaip nepaliaujanti paslėpta polemika arba paslėptas dialogas apie save patį su kitu, svetimu žmogumi. Pirmuosiuose Dostojevskio kūriniuose tai išreikšta dar gana paprastai ir tiesiogiai: čia šis dialogas dar nenuėjęs į vidų – taip sakant, į pačius mąstymo ir išgyvenimo atomus. Veikėjų pasaulis dar mažas, jie dar ne ideologai. Ir pats socialinis pažeminimas šį vidinį atsižvelgimą ir polemiką daro tiesius ir aiškius, be tų sudėtingiausių vidinių bandymų išsisukti, išaugančių į ištisus ideologinius statinius, kurie atsirado vėlyvojoje Dostojevskio kūryboje. Bet gilus savimonės ir savęs įtvirtinimo dialogiškumas bei polemiškumas čia atsiskleidžia jau labai aiškiai.

Jevstafijus Ivanovičius anądien pasakė, kad pati svarbiausia piliečio dorybė – mokėti pelnyti pinigą. Kalbėjo jis juokais (aš žinau, kad juokais), o pamokymas toks, esą nieko ir nereikia apsunkinti, o aš nieko ir neapsunkinu! Aš valgau savo duoną, tiesa, prastą duoną, kartais netgi sužiedėjusią, bet valgau, darbu uždirbtą, teisėtai ir nepriekaištingai vartojamą. Na, tai ką gi daryti! Aš juk ir pats žinau, kad nedaug tenuveikiu perrašinėdamas; bet, šiaip ar taip, tuo didžiuojuos; aš dirbu, prakaitą lieju. Na, kas gi čia išties tokio, kad perrašinėju. Negi nuodėmė perrašinėti, ar ką? „Jis, girdi, perrašinėja!.." O kas gi čia taip negarbinga?.. Na, dabar aš suvokiu, kad esu reikalingas, kad būtinas ir kad nėra reikalo nesąmonėm žmogų iš vėžių išmušinėti. Na, tegul bus žiurkė, jei jau panašumo rado! Bet ta

žiurkė reikalinga, bet žiurkė taigi naudos duoda, tos žiurkės nepaleidžia, žiurkei tai apdovanojimas tenka, – štai kokia ta žiurkė! – Beje, užteks apie tai, mieloji, aš juk ne apie tai ir norėjau kalbėti, šiaip pasikarščiavau truputį. Vis dėlto malonu retkarčiais teisingai save įvertinti. (I, 125–126)

Dar aštresnėje polemikoje atsiskleidžia Makaro Devuškino savimonė, kai jis atpažįsta save Gogolio *Apsiauste*; jis suvokia jį kaip svetimą žodį apie save ir stengiasi tą žodį polemiškai sugriauti kaip jam neadekvatų.

Bet įsižiūrėsime dabar atidžiau į pačią šio „žodžio su atodaira" struktūrą.

Jau pirmojoje mūsų cituotoje ištraukoje, kur Devuškinas atsižvelgia į Varenką Dobrosiolovą, pranešdamas jai apie naują savo kambarį, pastebime savotišką kalbos trūkčiojimą, nulemiantį jos sintaksinę bei akcentinę struktūrą. Į kalbą lyg ir įsiterpia svetima replika, kurios faktiškai, tiesa, nėra, bet kurios poveikis ryškiai akcentiškai ir sintaksiškai pertvarko kalbos struktūrą. Svetimos replikos nėra, bet ant kalbos krinta jos šešėlis, jos pėdsakas, ir tas šešėlis, tasai pėdsakas realūs. Tačiau kartais svetima replika, be savo poveikio akcentinei ir sintaksinei struktūrai, palieka Makaro Devuškino kalboje vieną arba du savo žodžius, kartais ištisą sakinį:

Na, tik jūs negalvokite, mieloji, kad čia kas nors tokio ir kokia paslaptinga prasmė buvo, esą štai **virtuvė**! – taigi tame pačiame kambaryje už pertvaros aš veikiausiai ir gyvenu, bet tai nieko... (I, 82)

Žodis „virtuvė" į Devuškino kalbą įsiveržia iš galimos svetimos kalbos, kurią jis iš anksto numato. Tas žodis pateiktas su svetimu akcentu, kurį Devuškinas polemiškai kiek utriruoja. Šio akcento jis nepriima, nors ir negali nepripažinti jo jėgos, ir stengiasi jį apeiti visokiomis išlygomis, dalinėmis nuolaidomis ir sušvelninimais, iškreipiančiais jo kalbos struktūrą. Nuo šio įsiskverbusio svetimo žodžio ramiu kalbos paviršiumi nubėga tarytum ratilai, sudrumsdami jį. Be šio aiškiai svetimo žodžio su aiškiai svetimu akcentu, dauguma žodžių cituotoje ištraukoje kalbančiojo imami lyg ir iš

karto dviem požiūriais: kaip jis pats juos supranta ir nori, kad kiti juos suprastų, ir kaip juos gali suprasti kitas. Čia svetimas akcentas tik numatomas, bet ir jis jau sukelia išlygą ar stabtelėjimą kalboje.

Žodžių ir ypač svetimos replikos akcentų įsiskverbimas į Makaro Devuškino kalbą paskutinėje mūsų cituotoje ištraukoje dar aiškesnis ir ryškesnis. Žodis su polemiškai utriruotu svetimu akcentu čia netgi pateiktas tiesiog kabutėse: „Jis, girdi, perrašinėja!“ Prieš tai ėjusiose trijose eilutėse žodis „perrašinėju“ kartojamas tris kartus. Kiekviename iš tų trijų atvejų yra galimas svetimas akcentas žodyje „perrašinėju“, bet jis slopinamas paties Devuškino akcento; tačiau jis vis stiprėja, kol galų gale prasiveržia ir įgauna tiesioginę svetimos kalbos formą. Taigi čia lyg ir pateikta svetimo akcento laipsniško stiprėjimo gradacija:

Aš juk ir pats žinau, kad nedaug tenuveikiu **pérrašinėdamas** (toliau išlyga – M. B.) Na, kas gi išties čia tokio, kad **péŕrašinėju.** Negi nuodėmė **péŕŕašinėti,** ar ką? „Jis, girdi, **ṕéŕŕašinėja!..**“

Kirčio ženklu pažymime svetimą akcentą ir laipsnišką jo stiprėjimą, kol galų gale jis visiškai užvaldo žodį, pateikiamą jau kabutėse. Tačiau tame paskutiniame, aiškiai svetimame žodyje yra ir paties Devuškino, kuris, kaip sakėme, polemiškai utriruoja šį svetimą akcentą, balsas. Stiprėjant svetimam akcentui, stiprėja ir jam besipriešinantis Devuškino akcentas.

Aprašydami galime visus mūsų nagrinėtus reiškinius apibūdinti taip: į veikėjo savimonę prasiskverbė svetimas jo suvokimas, į veikėjo pasisakymus apie save įmestas svetimas žodis apie jį; svetima sąmonė ir svetimas žodis sukelia specifinius reiškinius, nulemiančius, viena vertus, temų raidą savimonėje, jos lūžius, bandymus išsisukti, kita vertus, veikėjo kalbą su akcentiniais jos pertrūkiais, sintaksiniais lūžiais, pasikartojimais, išlygomis ir ištęstumu.

Pateiksime dar tokį vaizdingą tų pačių reiškinių apibūdinimą ir paaiškinimą: įsivaizduokime, kad dvi įtempčiausio

dialogo replikos, žodis ir jam prieštaraujantis žodis, užuot ėję vienas po kito ir tarti dvejų skirtingų lūpų, uždengė vienas kitą ir susiliejo į vieną pasisakymą **vienose** lūpose. Šios replikos ėjo skirtingomis kryptimis, susidurdavo tarp savęs; uždengusios viena kitą ir susiliejusios į vieną pasisakymą, jos sukelia įtemptą trūkčiojimą. Ištisų replikų – vieningų ir vienaakcenčių – susidūrimas dabar naujame, dėl jų susiliejimo atsiradusiame pasisakyme virsta aštriu prieštaringų balsų trūkčiojimu kiekvienoje detalėje, kiekviename šio pasisakymo atome. Dialogiškas susidūrimas nuėjo į vidų, į subtiliausius struktūrinius kalbos elementus (ir atitinkamai sąmonės elementus).

Mūsų cituotą ištrauką galima būtų išplėtoti į maždaug tokį apytikrį Makaro Devuškino dialogą su „svetimu žmogumi“:

Svetimas žmogus. Reikia mokėti pinigą uždirbti. Nereikia niekam būti našta. O tu kitiems našta.

Makaras Devuškinas. Aš niekam nesu našta. Aš pats duoną užsidirbu.

Svetimas žmogus. Kokią duoną?! Šiandien jos yra, o rytoj ir nebėr. Be to, ko gero, ir sužiedėjusi!

Makaras Devuškinas. Tiesa, prasta duona, kartais netgi sužiedėjusi, bet jos yra, darbu uždirbtos, teisėtai ir nepriekaištingai vartojamos.

Svetimas žmogus. Kokiu darbu! Juk tu tik perrašinėji. Nieko kito tu nesugebi.

Makaras Devuškinas. Ką daryti! Aš juk ir pats žinau, kad nedaug tepadarau perrašinėdamas, bet vis dėlto tuo didžiuojuos!

Svetimas žmogus. Yra kuo didžiuotis! Perrašinėjimu! Juk tai gėdinga!

Makaras Devuškinas. Na, ir kas čia išties tokio, kad perrašinėju! Ir t.t.

Lyg ir dėl to, kad šio dialogo replikos uždengia viena kitą ir susilieja viename balse, ir išėjo mūsų cituotas Devuškino pasisakymas.

Aišku, šis įsivaizduojamas dialogas labai primityvus, kaip primityvus dar ir Devuškino sąmonės turinys. Juk galų gale tai Akakijus Akakijevičius, nušviestas savimonės, įgavęs kalbą ir „tobulinantis stilių". Bet užtat formalioji savimonės ir pasisakymo struktūra dėl to savo primityvumo ir šiurkštumo ypač ryški ir aiški. Todėl mes taip detaliai prie jos ir sustojame. Visi esminiai vėlesnių Dostojevskio veikėjų pasisakymai taip pat gali būti išskleisti į dialogą, nes visi jie atsirado lyg ir iš dviejų susiliejusių replikų, bet balsų trūkčiojimas juose nueina taip giliai, į tokius subtiliausius minties ir žodžio elementus, kad išskleisti juos į akivaizdų ir apytikrį dialogą, kaip padarėme dabar su Devuškino pasisakymu, aišku, absoliučiai neįmanoma.

Mūsų išnagrinėti reiškiniai, kuriuos sukelia svetimas balsas veikėjo kalboje ir sąmonėje, *Vargšuose žmonėse* pateikti atitinkamame stilistiniame smulkaus Peterburgo valdininko kalbos apvalkale. Mūsų išanalizuotos struktūrinės „žodžio su atodaira", paslėpto poleminio ir iš vidaus dialogiško žodžio ypatybės pateikiamos čia tiksliai ir puikiai išlaikyta Devuškino, kaip socialinio tipo, kalbos maniera.[10] Todėl visi tie kalbos reiškiniai – išlygos, pakartojimai, mažybiniai žodžiai, dalelyčių ir jaustukų įvairovė (tokia forma, kokia jie čia pateikti) – neįmanomi kitų Dostojevskio veikėjų, priklausančių kitam socialiniam pasauliui, lūpose. Tie patys reiškiniai pasirodo kitų socialinių tipų ir individualių charakterių kalboje. Bet jų esmė lieka ta pati: dviejų sąmonių, dviejų požiūrių, dviejų vertinimų susikryžiavimas ir susikirtimas kiekviename sąmonės ir žodžio elemente – taip sakant, balsų trūkčiojimas atomo viduje.

Tokioje pat socialinių tipų kalbos aplinkoje, bet kita individualaus charakterio maniera sukurtas Goliadkino žodis. *Antrininke* mūsų ištirta sąmonės ir kalbos ypatybė yra

[10] Puikią Makaro Devuškino, kaip konkretaus **socialinio charakterio**, kalbos analizę pateikia Viktoras Vinogradovas savo knygoje *О языке художественной литературы*, Москва: Гостлитиздат, 1959, c. 477– 492.

ryškiausiai ir aiškiausiai išreikšta visoje Dostojevskio kūryboje. Jau Makaro Devuškino paveiksle užsimezgusios tendencijos čia ypač drąsiai ir nuosekliai išrutuliotos iki savo prasmės ribų, remiantis ta pačia sąmoningai ideologiškai primityvia, paprasta ir šiurkščia medžiaga.

Pademonstruosime Goliadkino žodžio kalbos ir prasmės struktūrą, parodijuojant stilizuotą paties Dostojevskio tuo metu, kai buvo rašomas *Antrininkas*, laiške broliui. Kaip ir bet kokioje parodijuojančioje stilizacijoje čia aiškiai ir šiurkščiai pasireiškia pagrindinės Goliadkino žodžio ypatybės ir tendencijos:

Jakovas Petrovičius Goliadkinas visiškai nenukrypsta nuo savo charakterio. Baisus niekšas, pasipūtęs; niekaip nenori eiti į priekį, apsimesdamas, kad jis dar nepasiruošęs, bet kad jis dabar kol kas pats sau, kad jis nieko, visai negirtas, o ką, jei jau taip, tai ir jis gali, kodėl gi ne, dėl ko gi ir ne. Jis juk toks kaip ir visi, jis tik taip sau, o šiaip, kaip ir visi. Kas jam! Niekšas, baisus niekšas! Anksčiau nei iki pusės lapkričio niekaip nesutinka baigti karjeros. Dabar jau jis išsiaiškino su jo didenybe ir galbūt (kodėl gi ne) pasirengęs išeiti į atsargą.[11]

Kaip matome, tuo pačiu veikėją parodijuojančiu stiliumi pasakojama ir pačioje apysakoje. Bet prie pasakojimo grįšime vėliau.

Svetimo žodžio įtaka Goliadkino kalbai visiškai akivaizdi. Iš karto jaučiame, kad ta kalba, kaip ir Devuškino kalba, turi ne savarankišką ir ne savo objekto reikšmę. Tačiau Goliadkino santykiai su svetimu žodžiu ir svetima sąmone kiek kitokie negu Devuškino. Todėl ir reiškiniai, svetimo žodžio sukelti Goliadkino stiliuje, kitokie.

Goliadkino kalba siekia visų pirma simuliuoti savo visišką nepriklausomybę nuo svetimo žodžio: „jis pats sau, jis nieko". Ta nepriklausomybės ir abejingumo simuliacija irgi sukelia nuolatinius pakartojimus, išlygas, ištęstumą, bet čia jie nukreipti ne į išorę, ne į kitą, o į save patį: jis save įtikinėja, drąsina ir ramina, vaidindamas pats sau kitą žmogų. Raminantys Goliadkino dialogai su pačiu savimi – labiausiai paplitęs šios

[11] Ф.М. Достоевский, *Письма*, т. I, с. 81.

apysakos reiškinys. Tačiau greta abejingumo simuliacijos eina kita santykio su svetimu žodžiu linija – noras nuo jo pasislėpti, nekreipti į save dėmesio, dingti minioje, tapti nepastebimam: „jis juk toks, kaip ir visi, jis tik taip sau, o šiaip, kaip ir visi". Bet tuo jis įtikinėja jau ne save, o kitą. Galų gale trečioji santykio su svetimu žodžiu linija – nuolaida, pavaldumas jam, nuolankus jo perėmimas, tarsi jis ir pats taip galvotų, pats nuoširdžiai su tuo sutiktų: kad jis, ko gero, pasiruošęs, kad „jeigu jau taip, tai ir jis gali, kodėl gi ne, dėl ko gi ir ne".

Tokios yra trys pagrindinės Goliadkino orientacijos linijos, jos dar komplikuojamos šalutinių, nors ir gana svarbių. Bet kiekviena iš šių trijų linijų jau pati savaime sukelia labai sudėtingus reiškinius Goliadkino sąmonėje ir žodyje.

Sustosime visų pirma prie nepriklausomybės ir ramumo simuliacijos.

Kaip jau sakėme, *Antrininko* puslapiai kupini veikėjo dialogų su pačiu savimi. Galima sakyti, kad visas Goliadkino vidinis gyvenimas rutuliojasi dialogiškai. Pacituosime du tokio dialogo pavyzdžius:

Ar, beje, taip viskas bus, – tęsė mūsų veikėjas, lipdamas iš karietos prie vieno penkiaaukščio namo Liteinajos gatvėje, kur liepė sustabdyti savo ekipažą, – ar taip viskas bus? Ar padoru bus? Ar laiku? O pagaliau ką gi, – tęsė jis, lipdamas laiptais, atgaudamas kvapą ir sutūrėdamas besidaužančią širdį, kuri buvo įpratus daužytis ant visų svetimų laiptų, – ką gi? Juk aš apie savo reikalus, ir smerktino čia nieko nėra... Slėptis būtų kvaila. Štai taip ir apsimesiu, kad aš nieko, o šiaip, važiuodamas pro šalį... Jis ir pamanys, kad taip ir turi būti. (I, 215)

Antras vidinio dialogo pavyzdys daug sudėtingesnis ir ryškesnis. Goliadkinas jį sako jau po antrininko pasirodymo, tai yra jau po to, kai antras balsas jam objektyvizavosi jo paties akiratyje:

Šitaip reiškėsi pono Goliadkino susižavėjimas, o drauge kažkas vis dar kirbėjo jo galvoje, ilgesys ne ilgesys, – o kartais taip širdį suspausdavo, kad ponas Goliadkinas nežinojo, kaip pasiguosti. „Tarp kitko, mes palauksim dienos ir tada džiaugsimės. O, beje, kas tai? Na, pamąstysim, pažiūrėsim. Pasvarstykime, jaunasis mano drauge,

pasvarstykime. Na, toks pat kaip ir tu žmogus, visų pirma, visai toks pat. Na, ir kas čia tokio? Kad toks žmogus, tai man jau ir verkti? O man – kas? Aš nuošaly sau švilpauju, ir viskas. Taip nusprendžiau ir tiek! Tegu tarnauja. Na, stebuklas ir keistenybė, ten sako, kad siamo dvyniai... Na, bet kodėl juos, siamus? Tarkim, jie dvyniai, bet juk ir garsūs žmonės kartais atrodė keistuoliai. Net iš istorijos žinoma, jog žymusis Suvorovas giedojo kaip gaidys... Na, bet jis ten vis iš politikos; ir didieji karvedžiai... o, beje, ką jau karvedžiai? O štai aš pats sau ir tiek, ir pažinti nieko nenoriu, ir būdamas nekaltas savo priešą niekinu. Nesu intrigantas ir tuo didžiuojuos. Tyras, atviraširdis, tvarkingas, malonus, nepiktas... (I, 268–269)

Pirmiausia kyla klausimas apie pačią dialogo su savimi funkciją dvasiniame Goliadkino gyvenime. Į šį klausimą trumpai galima atsakyti taip: **dialogas leidžia savo paties balsu pakeisti kito žmogaus balsą**.

Ta pakeičianti Goliadkino antrojo balso funkcija jaučiama visur. Nesupratus šito, negalima suprasti jo vidinių dialogų. Goliadkinas kreipiasi į save kaip į kitą, – „mano jaunasis drauge“, giria save taip, kaip girti gali tik kitas, glamonėja save švelniai familiariai: „balandėli mano, Jakovai Petrovičiau, Goliadka tu šitoksai, – pavardė tavo tokia!“, ramina ir drąsina save autoritetingu vyresnio ir pasitikinčio žmogaus tonu. Bet šitas Goliadkino antrasis balsas, ryžtingas ir ramiai pasitikįs savimi, niekaip negali susilieti su jo pirmuoju balsu – neryžtingu ir droviu; dialogas niekaip negali virsti vientisu, ryžtingu vieno Goliadkino monologu. Šitas antrasis balsas netgi taip nesusilieja su pirmuoju ir jaučiasi toks grėsmingai savarankiškas, kad jame nuolatos vietoj raminančių ir padrąsinančių tonų ima girdėtis erzinantys, besityčiojantys, išdavikiški tonai. Stebinančiai taktiškai ir meniškai Dostojevskis, skaitytojui beveik nejaučiant, verčia Goliadkino antrąjį balsą pereiti iš jo vidinio dialogo į patį pasakojimą: jis pradeda skambėti jau kaip svetimas pasakotojo balsas. Bet apie pasakojimą kiek vėliau.

Antrasis balsas turi įrodyti, kad Goliadkiną pripažįsta (o to Goliadkinas stokoja) kitas žmogus. Goliadkinas nori apsieiti be šio pripažinimo, apsieiti, taip sakant, pats vienas. Bet tas

„pats“ neišvengiamai įgauna formą „mes su tavimi, drauguži Goliadkinai“, tai yra įgauna dialogišką formą. Iš tikrųjų Goliadkinas gyvena tik kitame, gyvena kitame kaip atspindys: „ar padoru bus?“, „ar laiku?“ Ir išsprendžia šį klausimą visada galimu, numanomu kito požiūriu: Goliadkinas apsimes, kad jis nieko, kad jis taip sau, važiuodamas pro šalį, ir kitas pamatys, „kad taip ir turi būti“. Viskas slypi kito reakcijoje, kito žodyje, kito atsakyme. Goliadkino antrojo balso ryžtingumas niekaip negali užvaldyti jo iki galo ir iš tiesų pakeisti jam realųjį kitą. Kito žodyje jam slypi tai, kas svarbiausia.

Nors ponas Goliadkinas pasakė visa tai (apie savo nepriklausomybę – *M. B.*) itin suprantamai, aiškiai, su pasitikėjimu, pasverdamas žodžius ir vildamasis paties didžiausio efekto, drauge su nerimu, su dideliu nerimu, begaliniu nerimu žiūrėjo dabar į Krestjaną Ivanovičių. Dabar jis tik žiūrėjo ir droviai, su apmaudžiu ir ilgesingu nekantrumu laukė Krestjano Ivanovičiaus atsakymo. (I, 220–221)

Antrojoje mūsų cituotoje vidinio dialogo ištraukoje pakeičiančios antrojo balso funkcijos visiškai aiškios. Bet, be to, čia pasireiškia jau ir trečias balsas, paprasčiausiai svetimas, pertraukiantis antrąjį, tik pakeičiantis kitą balsas. Todėl yra čia visiškai analogiškų reiškinių tiems, kuriuos nagrinėjome Devuškino kalboje: svetimų, pusiau svetimų žodžių ir atitinkamų akcentinių pertraukimų:

Na, stebuklas ir keistenybė, ten sako, kad siamo dvyniai... Na, bet kodėl juos, siamus? Tarkim, jie dvyniai, bet juk ir garsūs žmonės kartais atrodė keistuoliai. Net iš istorijos žinoma, jog žymusis Suvorovas giedojo kaip gaidys... Na, bet jis ten vis iš politikos, ir didieji karvedžiai... o, beje, ką jau karvedžiai? (I, 268)

Čia visur, ypač ten, kur padėtas daugtaškis, lyg ir įsiterpia iš anksto nujaučiamos svetimos replikos. Ir ta vieta gali būti išplėtota dialogo forma, bet čia jis sudėtingesnis. Devuškino kalboje su „svetimu žmogumi“ polemizavo vienas vientisas balsas, o čia – du balsai: vienas pasitikintis, per daug pasitikintis, kitas pernelyg drovus, visur nusileidžiantis, galutinai kapituliuojantis.[12]

[12] Tiesa, vidinio dialogo užuomazgų buvo jau ir Devuškino kalboje.

Antrasis, pakeičiantis kitą, Goliadkino balsas, jo pirmasis, besislepiąs nuo svetimo žodžio („aš kaip visi", „aš nieko"), balsas, o paskui ir pasiduodantis tam svetimam žodžiui („aš ką gi, jei taip, aš pasiruošęs") ir galų gale amžinai jame skambąs svetimas balsas turi tokius sudėtingus tarpusavio santykius, kad pateikia pakankamai medžiagos ištisai intrigai ir visą apysaką leidžia pagrįsti tik jais vienais. Realus įvykis, būtent nesėkmingas piršimasis Klarai Olsufjevnai, ir visos papildomos aplinkybės apysakoje, tiesą sakant, nevaizduojamos: jos yra tik postūmis, reikalingas, kad prabiltų vidiniai balsai, jos tik aktualizuoja ir paaštrina tą vidinį konfliktą, kuris yra tikrasis apysakos vaizdavimo objektas.

Visi veikiantieji asmenys, išskyrus Goliadkiną ir jo antrininką, niekaip realiai nedalyvauja intrigoje, kuri plėtojasi absoliučiai Goliadkino savimonėje, jie pateikia tik neapdorotą medžiagą, tarytum įmeta kuro, būtino įtemptam tos savimonės darbui. Išorinė, sąmoningai neaiški intriga (visa, kas svarbiausia, įvyko iki apysakos pradžios) yra ir tvirtas, vos jaučiamas vidinės Goliadkino intrigos karkasas. O pasakojama apysakoje apie tai, kaip Goliadkinas norėjo apsieiti be svetimos sąmonės, kito nepripažintas, norėjo aplenkti kitą ir įtvirtinti save pats, ir kas iš to išėjo. *Antrininką* Dostojevskis vaizdavosi kaip „išpažintį"[13] (aišku, ne asmenine prasme), tai yra kaip įvykio, kuris įvyksta savimonėje, pavaizdavimą. *Antrininkas* – **pirma dramatizuota išpažintis** Dostojevskio kūryboje.

Taigi intrigos pagrindas – Goliadkino bandymas (dėl to, kad jo asmenybės kiti visiškai nepripažįsta) pačiam atstoti sau kitą. Goliadkinas vaidina nepriklausomą žmogų; Goliadkino sąmonė vaidina pasitikėjimą savimi, vaidina, kad kito ir nereikia. Naujas, smarkus susidūrimas su kitu per kviestinius pietus, kai Goliadkiną viešai išveda, paaštrina susidvejinimą.

[13] Dirbdamas prie *Netočkos Nezvanovos*, Dostojevskis rašo broliui: „Bet greit tu perskaitysi *Netočką Nezvanovą*. Tai bus išpažintis kaip *Goliadkinas*, nors kitu tonu ir kitaip" (*Письма*, т. I, с. 108).

Antras Goliadkino balsas persitempia desperatiškai simuliuodamas, esą jo užtenka, kad išgelbėtų Goliadkino reputaciją. Susilieti su Goliadkinu jo antras balsas negali, priešingai, vis labiau ir labiau jame skamba išdavikiški patyčių tonai. Jis provokuoja ir erzina Goliadkiną, jis nusimeta kaukę. Pasirodo antrininkas. Vidinis konfliktas dramatizuojasi, prasideda Goliadkino ir antrininko intriga.

Antrininkas kalba paties Goliadkino žodžiais, jokių naujų žodžių ir tonų jis neturi. Iš pradžių jis apsimeta besislepiančiu ir pasiduodančiu Goliadkinu. Kai Goliadkinas atsiveda antrininką į namus, pastarasis atrodo ir elgiasi kaip pirmasis, nepasitikintis balsas vidiniame Goliadkino dialoge („Ar padoru bus, ar laiku" ir panašiai):

Svečias (antrininkas – *M. B.*) buvo, matyt, be galo sutrikęs, labai drovėjosi, nuolankiai sekė visus savo šeimininko judesius, gaudė jo žvilgsnius ir iš jų, rodės, stengiasi atspėti jo mintis. Kažkas pažeminto, užguito ir išgąsdinto reiškėsi visuose jo judesiuose, todėl jisai, jei galima taip lyginti, šią minutę buvo gana panašus į žmogų, kuris, neturėdamas savų drabužių, apsirengė svetimais: rankovės per trumpos, talija beveik ant sprando, o jis tai kas minutę taisosi trumputę liemenytę, tai eina šonu į pašalį, tai taikosi kur nors pasislėpti, tai žvalgosi į visus ir klausosi, ar nekalba žmonės apie jo aplinkybes, ar nesijuokia iš jo, ar nesigėdija jo, – ir rausta žmogus, ir drovisi, ir kenčia ambicija... (I, 270–271)

Tai besislepiančio ir suglumusio Goliadkino charakteristika. Ir kalba antrininkas Goliadkino pirmojo balso tonu ir stiliumi. Antro – pasitikinčio ir meiliai drąsinančio – balso partiją antrininko atžvilgiu atlieka pats Goliadkinas, šį kartą lyg ir visiškai susiliedamas su tuo balsu:

[...] mes su tavimi, Jakovai Petrovičiau, gyvensim kaip žuvis su vandeniu, kaip tikri broliai; mes, drauguži, gudrausim, kartu gudrausim, iš savo pusės intriguosim jų pykčiui... jų pykčiui intriguosim. O tarp jų tai tu niekuo nepasitikėk. Aš juk tave pažįstu, Jakovai Petrovičiau, ir charakterį tavo suprantu: juk tu kaip tik viską išklosi, tu teisingas! Tu, broleli, venk jų visų.[14] (I, 276)

[14] Pats sau Goliadkinas neseniai sakė: „Taigi tavo prigimtis tokia... dabar suspindėsi, – apsidžiaugei! Tu teisingas!"

Bet toliau vaidmenys keičiasi: išdavikiškas antrininkas pasisavina Goliadkino antrojo balso toną, parodijuodamas utriruoja jo švelnų familiarumą. Jau artimiausiame susitikime kanceliarijoje antrininkas ima kalbėti tuo tonu ir išlaiko jį iki apysakos galo, pats kartais pabrėždamas savo kalbos išraiškos sutapimą su Goliadkino žodžiais (jo ištartais per pirmąjį juodviejų pokalbį). Vieno jų susitikimo kanceliarijoje metu antrininkas familiariai niuktelėjęs Goliadkiną

su pačia kandžiausia ir dideles užuominas reiškiančia šypsena pratarė jam: „Išdykauji, broleli, Jakovai Petrovičiau, išdykauji! Gudrausim mes su tavim, Jakovai Petrovičiau, gudrausim." (I, 289)

Arba šiek tiek toliau, prieš jų pašnekesį akis į akį kavinėje:

„Girdi, taip ir taip, širdele, – pratarė ponas Goliadkinas jaunesnysis, lipdamas iš rogių ir begėdiškai paplekšnojęs mūsų veikėją per petį, – dranguži tu šitoksai; dėl tavęs, Jakovai Petrovičiau, aš pasirengęs skersgatvėliu (kaip teisingai jūs, Jakovai Petrovičiau, anuo metu teikėtės pastebėti). Iš tiesų, štai koks sukčius, ką panorės, tą ir padarys žmogui!" (I, 337)

Toks žodžių perkėlimas iš vienų lūpų į kitas, kuriose jie, išlaikydami savo turinį, keičia toną ir galutinę savo prasmę– pagrindinė Dostojevskio priemonė. Jis verčia savo veikėjus atpažinti save, savo idėją, savo pačių žodį, savo nuostatą, savo judesį kitame žmoguje, kuriame visi tie pasireiškimai keičia savo vientisą ir galutinę prasmę, skamba kitaip, kaip parodija ar patyčia.[15]

[15] *Nusikaltime ir bausmėj*, pavyzdžiui, taip tiesiogiai Svidrigailovas (dalinis Raskolnikovo antrininkas) pakartoja švenčiausius Raskolnikovo žodžius, pasakytus Soniai, pakartoja mirkčiodamas. Cituojame šią vietą ištisai:

– E-ech! žmogau nepasitikintis! – susijuokė Svidrigailovas. – Juk aš sakiau, kad šitie pinigai man nereikalingi. Na, o paprastai, iš žmoniškumo, ar nenorite tikėti, ką? Juk ne „utėlė" gi buvo ji (jis bedė pirštu į kertę, kur gulėjo numirėlė), kaip kokia senučiokė palūkininkė. Na, sutikit, na, „ar Lužinas iš tiesų turi gyventi ir niekšybes daryti, ar ji turi mirti?" Ir jei aš nepadėčiau, tai juk „Polečka, pavyzdžiui, ten pat, tuo pačiu keliu nueitų..."

Jis pasakė tai lyg **pamerkdamas** jam, su šelmišku linksmumu, nenuleisdamas akių nuo Raskolnikovo. O Raskolnikovas išblyško ir nutirpo, girdėdamas savo paties žodžius, pasakytus Soniai. (V, 455)

Beveik kiekvienas iš pagrindinių Dostojevskio veikėjų, kaip jau esame kalbėję, turi dalinį antrininką kitame žmoguje arba net keletoje kitų žmonių (Stavroginas ir Ivanas Karamazovas). O paskutiniame savo kūrinyje Dostojevskis vėl grįžo prie visiško antrojo balso įkūnijimo, tiesa, giliau ir subtiliau. Pagal išorinį formalųjį sumanymą Ivano Karamazovo dialogas su velniu analogiškas tiems vidiniams dialogams, kuriuos pats su savimi ir su savo antrininku kalba Goliadkinas; nepaisant padėties ir ideologinio turinio skirtumų, čia sprendžiamas iš esmės vienas ir tas pats meninis uždavinys.

Taip rutuliojasi Goliadkino intriga su jo antrininku, rutuliojasi kaip dramatizuota jo savimonės krizė, kaip dramatizuota išpažintis. Už savimonės ribų veiksmas neišeina, nes veikiantieji asmenys yra tik atsiskyrę tos savimonės elementai. Veikia trys balsai, į kuriuos suskilo Goliadkino balsas ir sąmonė: jo „aš sau pačiam", negalintis apsieiti be kito ir be kito pripažinimo, jo fiktyvusis „aš kitam" (atspindys kitame), tai yra antras pakeičiantysis Goliadkino balsas, ir galiausiai jo nepripažįstantis svetimas balsas, kuris realiai nepavaizduotas, nes kūrinyje nėra kitų, lygiateisių su juo veikėjų.[16] Išeina savotiška misterija arba, tiksliau, moralitė, kur veikia ne patys žmonės, o juose besikaunančios dvasinės jėgos. Bet šiam moralitė nebūdingas joks formalizmas ir abstraktus alegoriškumas.

Bet kas gi pasakoja *Antrininke*? Kokia pasakotojo situacija ir koks jo balsas?

Ir pasakojime nerasime nė vieno momento už Goliadkino savimonės ribų, nė vieno žodžio, nė vieno tono, kurie jau nebūtų įėję į jo vidinį dialogą su pačiu savimi arba į jo dialogą su antrininku. Pasakotojas pagauna Goliadkino žodžius ir mintis, jo **antrojo balso** žodžius, sustiprina erzinančius ir besityčiojančius jų tonus ir tais tonais vaizduoja kiekvieną Goliadkino poelgį, kiekvieną gestą, kiekvieną judesį. Jau

[16] Kitos lygiateisės sąmonės atsiranda tik romanuose.

17-797

sakėme, kad antras Goliadkino balsas, panaudojant nepastebimus perėjimus, suliejamas su pasakotojo balsu; susidaro įspūdis, kad **pasakojimas dialogiškai nukreiptas į patį Goliadkiną**, skamba jo paties ausyse kaip jį erzinantis kito balsas, nors formaliai pasakojimas nukreiptas į skaitytoją.

Štai kaip pasakotojas aprašinėja Goliadkino elgesį lemiamu jo nuotykių momentu, kai jis nekviestas stengiasi įsigauti į pokylį pas Olsufijų Ivanovičių:

Pažvelgsime geriau į poną Goliadkiną, vienintelį tikrą mūsų labai teisingos apysakos veikėją.

Dabar jo padėtis, švelniai sakant, labai keista, jei ne daugiau. Jis, ponai, irgi čia, tai yra ne pokylyje, bet beveik pokylyje; jis, ponai, nieko; jis nors ir pats sau, bet šią minutę stovi ne visai tiesiame kelyje; stovi jis dabar – net keista sakyti – stovi dabar prieangyje, ant užpakalinių Olsufijaus Ivanovičiaus buto laiptų. Bet tai nieko, kad jis ten stovi; jis taip sau. Jis, ponai, stovi kamputyje, nors ir ne į šiltutėlę vietelę įsispraudęs, bet užtat tamsesnę, pusiau užsiglaudęs už didžiulės spintos ir senų širmų, tarp visokių šiukšlių, šlamšto ir sendaikčių, kol kas slėpdamasis ir viską tik stebėdamas kaip pašalinis žiūrovas. Jis, ponai, tik stebi dabar; jis, ponai, irgi juk gali įeiti... Kodėl gi neįėjus? Reikia tik žengti žingsnį, ir įeis, ir labai mikliai įeis. (I, 239–240)

Šio pasakojimo struktūroje matome dviejų balsų trūkčiojimą, tokį patį dviejų replikų susiliejimą, koks buvo būdingas dar Makaro Devuškino pasisakymams. Tik vaidmenys čia pasikeitę: svetimo žmogaus replika čia tarytum prarijusi veikėjo repliką. Pasakojime pilna paties Goliadkino žodžių: „jis nieko“, „jis pats sau“ ir t.t. Bet tuos žodžius pasakotojas intonuoja su pašaipa, su pašaipa ir iš dalies su priekaištu, skirtu pačiam Goliadkinui, pasakytu taip, kad šį užgautų ir provokuotų. Pasityčiojantis pasakojimas nepastebimai pereina į paties Goliadkino kalbą. Klausimas „kodėl gi neįėjus?“ priklauso pačiam Goliadkinui, bet pateiktas erzinančiai kurstančia pasakotojo intonacija. Bet ir ta intonacija iš esmės nesvetima paties Goliadkino sąmonei. Visa tai gali skambėti jo paties galvoje kaip antrasis jo balsas. Autorius bet kurioje vietoje gali padėti kabutes, nekeisdamas nei tono, nei balso, nei frazės struktūros.

Kiek toliau jis tai ir daro:

Štai jis, ponai, ir lūkuriuoja dabar tylos ir jau lygiai dvi su puse valandos lūkuriuoja. Kodėl gi ir nepalaukus? Ir pats Vilelis lūkuriavo. „Kuo čia dėtas Vilelis! – galvojo ponas Goliadkinas. – Koks dar Vilelis? O štai kaip man čia dabar... ėmus ir prasiskverbus?.. Oi, statiste tu šitoksai! (I, 241)

Bet kodėl nebūtų galima padėti kabučių dviem sakiniais anksčiau, prieš žodį „kodėl gi" ar dar anksčiau, žodžius „jis, ponai" pakeičiant „Goliadka tu šitoksai" arba kokiu nors kitu Goliadkino kreipiniu į save patį? Bet, aišku, kabutės padėtos neatsitiktinai. Perėjimą jos daro ypač subtilų ir nejuntamą. Vilelio vardas atsiranda paskutinėje pasakotojo ir pirmoje veikėjo frazėje. Atrodo, kad Goliadkino žodžiai tiesiogiai pratęsia pasakojimą ir atsako jam vidiniame dialoge: „Ir pats Vilelis lūkuriavo" – „Kuo čia dėtas Vilelis!" Tai iš tiesų išsisklaidžiusios Goliadkino vidinio dialogo su pačiu savimi replikos: viena replika pasitraukė į pasakojimą, kita liko Goliadkinui. Įvyko reiškinys, priešingas mūsų matytajam anksčiau, tai yra priešingas trūkčiojančiam dviejų replikų susiliejimui. Bet rezultatas tas pats: dvibalsė trūkčiojanti struktūra su visais jai būdingais reiškiniais. Ir veiksmo vieta ta pati: viena savimonė. Tik valdžią šioje savimonėje užgrobė į ją įsikėlęs svetimas žodis.

Pateiksime dar vieną pavyzdį su tokiomis pat netvariomis ribomis tarp pasakojimo ir veikėjo žodžio. Goliadkinas ryžosi ir prasiskverbė galų gale į salę, kur vyko pokylis, ir atsidūrė priešais Klarą Olsufjevną:

Be jokios abejonės, nė nemirktelėjęs jis su didžiausiu malonumu tą minutę būtų skradžiai žemėn prasmegęs; bet ką jau padarei, to nepakeisi... Ką buvo galima daryti? „Nepasiseks – laikykis, o pasiseks – ištverk. Ponas Goliadkinas, jau savaime suprantama, buvo ne intrigantas ir batais blizginti parketo nemokėjo..." Taip jau atsitiko... Be to, ir jėzuitai čia kažkaip įsimaišė... Bet ponui Goliadkinui jie tarp kitko visai nesvarbūs buvo. (I, 242–243)

Ši vieta įdomi tuo, jog čia nėra gramatiškai tiesioginių paties Goliadkino žodžių, tad nėra ir pagrindo išskirti juos kabutėmis. Dalis pasakojimo kabutėmis išskirta turbūt todėl,

kad redaktorius suklydo. Dostojevskis tikriausiai bus išskyręs tik patarlę: „Nepasiseks – laikykis, pasiseks – ištverk." Po to einanti frazė parašyta trečiuoju asmeniu, nors, aišku, ji priklauso pačiam Goliadkinui. Vidinei Goliadkino kalbai priklauso ir daugtaškiu pažymėtos pauzės. Sakiniai, einantys iki ir po daugtaškių dėl savo akcentų yra tarp savęs susiję kaip vidinio dialogo replikos. Dvi šalia esančios frazės apie jėzuitus visiškai analogiškos frazėms apie Vilelį, atskirtoms viena nuo kitos kabutėmis.

Pagaliau dar viena ištrauka, kur galbūt padaryta kitokia klaida ir nepadėtos kabutės ten, kur pagal taisykles turėtų būti. Išvytas Goliadkinas per pūgą bėga namo ir sutinka praeivį, kuris paskui pasirodė besąs jo antrininkas:

Negali sakyti, kad jis būtų bijojęs blogo žmogaus, o tiesiog taip galbūt... „Ir kas jį žino, tą vėlyvą praeivį, – šmėkštelėjo pono Goliadkino galvoje, – galbūt ir jis taip pat, galbūt jis čia ir yra svarbiausias ir ne veltui eina, o turėdamas tikslą eina, kelią man pereis ir užkabins mane." (I, 252)

Čia daugtaškis atskiria pasakojimą ir tiesioginę vidinę Goliadkino kalbą, pateikiamą pirmuoju asmeniu (**„man pereis"**, **„užkabins mane"**). Bet jie susilieja čia taip glaudžiai, kad išties nesinori dėti kabučių. Juk ir perskaityti šią frazę reikia vienu balsu, tiesa, iš vidaus dialogizuotu. Čia nuostabiai vykusiai pateiktas perėjimas iš pasakojimo į veikėjo kalbą: tarytum jaučiame vieno kalbos srauto bangą, srauto, kuris be jokių užtvankų ir užtvarų perkelia mus iš pasakojimo į veikėjo sielą, o iš jos vėl į pasakojimą; jaučiame, kad judame iš esmės vienoje sąmonėje.

Galima būtų pateikti dar labai daug pavyzdžių, įrodančių, kad pasakojimas yra tiesioginis Goliadkino antrojo balso tęsinys ir plėtotė ir kad jis dialogiškai orientuotas į veikėją, bet ir mūsų cituotų pavyzdžių pakanka. Taigi visas kūrinys parašytas kaip ištisas vidinis trijų balsų dialogas vienoje susiskaidžiusioje sąmonėje. Kiekvienas esminis jo momentas yra tų trijų balsų susikirtimo ir aštraus kankinančio trūkčiojimo taške. Naudodamiesi savo įvaizdžiu, galime pasakyti, kad tai

dar ne polifonija, bet jau ir ne homofonija. Vienas ir tas pats žodis, idėja, reiškinys pateikiami jau trim balsais ir kiekviename jų skamba skirtingai. Viena ir ta pati žodžių, tonų, vidinių nuostatų visuma pateikiama išorine Goliadkino kalba, pasakotojo kalba ir antrininko kalba, be to, tie trys balsai pasukti vienas į kitą, kalba ne vienas apie kitą, o vienas su kitu. Trys balsai dainuoja vieną ir tą patį, bet ne unisonu, o kiekvienas – savo partiją.

Tačiau kol kas tie balsai dar netapo visiškai savarankiškais, realiais balsais, trimis pilnateisėmis sąmonėmis. Tai įvyks tik Dostojevskio romanuose. Monologiško žodžio, priklausančio tik sau ir savo objektui, *Antrininke* nėra. Kiekvienas žodis dialogiškai išskaidytas, kiekviename žodyje trūkčioja balsai, bet tikro nesusiliejančių sąmonių dialogo, koks paskui atsiras romanuose, čia dar nematyti. Yra čia jau kontrapunkto užuomazga: jis nužymėtas pačioje žodžio struktūroje. Analizės, kurias mes pateikėme, jau lyg ir kontrapunktinės (žinoma, vaizdingai šnekant). Bet tie naujieji ryšiai dar neperžengę monologinės medžiagos ribų.

Goliadkino ausyse nenutildami skamba provokuojantis ir besityčiojantis pasakotojo balsas bei antrininko balsas. Pasakotojas rėkia jam į ausį jo paties žodžius ir mintis, bet kitu, beviltiškai svetimu, beviltiškai smerkiančiu ir besityčiojančiu tonu. Tą antrąjį balsą turi kiekvienas Dostojevskio veikėjas, o paskutiniame jo romane, kaip sakėme, jis ir vėl tapęs savarankiškas. Velnias rėkia Ivanui Karamazovui į ausį jo paties žodžius, tyčiodamasis komentuoja jo sprendimą prisipažinti teisme ir svetimu tonu kartoja slaptas jo mintis. Paliekame nuošaly patį Ivano dialogą su velniu, nes tikro dialogo principus tyrinėsime vėliau. Bet pacituosime tiesiog po dialogo einantį sujaudintą Ivano pasakojimą Aliošai. Jo struktūra analogiška mūsų tyrinėtai *Antrininko* struktūrai. Čia tas pats balsų derinimo principas, nors, tiesa, visa čia giliau ir sudėtingiau. Šiame pasakojime Ivanas savo mintis ir sprendimus pateikia iš karto dviem balsais, perteikia dviem skirtingomis

tonacijomis. Cituojamoje ištraukoje praleidžiame Aliošos replikas, nes jo realus balsas dar netelpa mūsų schemoje. Mus kol kas domina tik balsų kontrapunktas atomo viduje, jų derinimas tik vienos suskilusios sąmonės ribose (tai yra mikrodialogas).

– Erzino mane! Ir žinai, taip gudriai, gudriai: „Sąžinė! Kas ta sąžinė? Aš pats ją darau. Kodėl gi aš kankinuosi? Iš įpročio. Čia viso pasaulio, visos žmonijos įprotis, įgytas per septynis tūkstančius metų. Taigi atpraskime ir tapsime dievais". Tai jis sakė, tai jis sakė!..
– Taip, bet jis piktas. Jis juokėsi iš manęs. Jis buvo įžūlus, Aliošа, – tarė Ivanas, drebėdamas iš nuoskaudos. – Bet jis šmeižė mane, jis daugeliu atžvilgių šmeižė mane. Melavo apie mane man į akis. „O, tu eini atlikti dorybės žygdarbio, tu prisipažinsi, kad nužudei tėvą, kad liokajus, tavo pakurstytas, nužudė tėvą..."
– Tai jis sako, jis, o jis tai žino. „Tu eini atlikti dorybės žygdarbio, o dorybe nė netiki – štai kas tave pykdo ir kankina, štai kodėl tu toks kerštingas." Tai jis man sakė apie mane, o jis žino, ką sako...
– Ne, jis moka kankinti, jis žiaurus, – kalbėjo Ivanas, neklausydamas jo. – Aš visada nujausdavau, ko jis ateina. „Tegu, sako, tu eitumei iš ambicijos, bet vis dėlto buvo vilties, kad apkaltins Smerdiakovą ir išsiųs į katorgą, kad Mitią išteisins, o tave nuteis tik *moraliai* (ar girdi, jis čia juokėsi!), o kiti tai dar ir pagirs. Bet štai mirė Smerdiakovas, pasikorė – na, ir kas dabar ten teisme patikės tavimi vienu? O juk tu eisi, eisi, tu vis dėlto eisi, tu pasiryžai eiti. Tai kodėl gi tu eini po viso to?" Tai baisu, Aliošа, aš negaliu pakęsti tokių klausimų. Kas drįsta užduoti man tokius klausimus! (X, 184–185)

Visi Ivano minties bandymai išsisukti, visos jo atodairos į svetimą žodį ir į svetimą sąmonę, visi bandymai apeiti tą svetimą žodį, pakeisti sieloje savęs paties įteisinimu, visos jo sąžinės išlygos, sukuriančios trūkčiojimą kiekvienoje jo mintyje, kiekviename žodyje ir išgyvenime, sutraukiamos, sutirštinamos čia į užbaigtas velnio replikas. Ivano žodžiai ir velnio replikos skiriasi ne turiniu, o tik tonu, tik akcentu. Bet tas akcento pakeitimas keičia visą svarbiausią jų reikšmę. Velnias į pagrindinį sakinį tarytum perkelia tai, kas Ivano kalboje buvo šalutiniame sakinyje ir buvo tariama pusbalsiu, be savarankiško akcento, o pagrindinio sakinio turinį daro beakcenčiu šalutiniu sakiniu. Ivano išlyga, kalbant apie

svarbiausią sprendimo motyvą, velnio kalboje virsta svarbiausiu motyvu, o pagrindinis motyvas tampa tik išlyga. To rezultatas – labai įtemptas ir be galo gausus įvykių balsų derinys, kuris tuo pat metu nesiremia jokia turininga siužetine priešstata.

Bet, aišku, ta visiška Ivano savimonės dialogizacija, kaip visuomet Dostojevskio kūryboje, parengta pamažu. Svetimas žodis laipsniškai ir nejučia prasiskverbia į veikėjo sąmonę ir kalbą; tai kaip pauzė, kur jos neturėtų būti monologiškai pasitikinčioje kalboje, tai kaip svetimas akcentas, sulaužantis frazę, tai kaip nenormaliai pakeltas, utriruotas arba isteriškas savo paties tonas ir t.t. Nuo pirmų žodžių ir nuo vidinės Ivano nuostatos Zosimos celėje per jo pokalbius su Alioša, su tėvu ir ypač su Smerdiakovu iki išvažiavimo į Čermašnę ir galų gale per tris pasimatymus su Smerdiakovu po žmogžudystės tęsiasi šis Ivano laipsniško dialogiško sąmonės skilimo procesas, daug gilesnis ir ideologiškai sudėtingesnis negu Goliadkino, bet savo struktūra visiškai jam analogiškas.

Šnibždėjimas svetimu balsu į veikėjo ausį jo paties žodžių su perkeltu akcentu, sukeliantis nepakartojamą savotišką įvairiakrypčių žodžių ir balsų derinį viename žodyje, vienoje kalboje, dviejų sąmonių susikirtimas vienoje sąmonėje – vienokia ar kitokia forma, vienokiu ar kitokiu laipsniu, vienokios ar kitokios ideologinės krypties – būdingas kiekvienam Dostojevskio kūriniui. Šitas kontrapunktiškas įvairiakrypčių balsų derinimas vienoje sąmonėje yra jam ir tasai pagrindas, toji dirva, kuri padeda įvesti kitus realius balsus. Bet apie tai kalbėsime vėliau. O čia norisi pacituoti vieną vietą iš Dostojevskio kūrinio, kur jis su stulbinančia menine jėga mūsų tyrinėtą balsų tarpusavio santykį išreiškia muzikiniu vaizdu. Puslapis iš *Paauglio*, kurį pacituosime, tuo įdomesnis, kad Dostojevskis, išskyrus šią vietą, savo kūriniuose beveik niekada nekalba apie muziką.

Trišatovas pasakoja paaugliui apie savo meilę muzikai ir išplėtoja jam operos sumanymą:

Paklausykite, ar jums patinka muzika? Man siaubingai patinka. Aš jums pagrosiu ką nors, kai pas jus ateisiu. Aš labai gerai groju fortepijonu ir labai ilgai mokiausi. Rimtai mokiausi. Jeigu aš kurčiau operą, tai, žinote, siužetą paimčiau iš *Fausto*. Man labai patinka ši tema. Aš vis kuriu sceną katedroje, taip sau, tik įsivaizduoju. Gotiška katedra, jos vidus, chorai, himnai, įeina Gretchen ir, žinote, – chorai viduramžiški, kad taip ir girdėtųsi penkioliktas amžius. Gretchen liūdi, iš pradžių rečitatyvas, tylus, bet siaubingas, kankinantis, o chorai griaudi niūriai, griežtai, negailestingai:

Dies irae, dies illa!

Ir staiga – velnio balsas, velnio daina. Jis nematomas, vien tik daina, greta himnų, kartu su himnais, beveik sutampanti su jais, bet tuo pat metu tai visai kas kita – kaip nors taip reikėtų tai padaryti. Daina ilga, nenuilstanti, tai – tenoras. Pradeda tyliai, švelniai: „Prisimeni, Gretchen, kaip tu dar nekalta, dar vaikas, ateidavai su mama į šią katedrą ir čiauškėjai maldas iš senos knygos?" Bet daina vis stipresnė, vis aistringesnė, veržlesnė, natos aukštesnės: jose ašaros, nenuilstantis, beviltiškas liūdesys ir galiausiai neviltis: „Nėra atleidimo, Gretchen, nėra čia tau atleidimo!" Gretchen nori melstis, bet iš jos krūtinės veržiasi tik riksmas – žinote, kai mėšlungis nuo ašarų krūtinėje, – o velnio daina vis nenutyla, vis giliau veria sielą, kaip ašmenys, vis aukščiau – ir staiga nutrūksta beveik riksmu: „Galas viskam, prakeikta!" Gretchen puola ant kelių, suspaudžia priešais save rankas – ir štai ten jos malda, kažkas labai trumpo, pusiau rečitatyvas, bet naivus, visai neištobulintas, kažkas labai viduramžiško, iš viso tik keturios eilutės – Stradelos kūryboje yra keletas tokių natų – ir su paskutine nata nuoalpis! Sutrikimas. Ją pakelia, neša – ir čia staiga kaip griaustinis choras. Tai lyg balsų smūgis, įkvėptas, pergalingas, slegiantis, kas nors kaip mūsų *Dori-no-si-ma čin-mi** – taip, kad viskas būtų sukrėsta iš pagrindų, ir viskas pereitų į sužavėtą, džiūgaujantį visuotinį šūksnį: *Hosanna!* – Tarsi visos visatos šūksnis, o ją neša, neša, ir štai čia nuleisti uždangą! (VIII, 482–483)

Dalį šio muzikinio sumanymo, bet literatūrinių kūrinių forma, be abejonės, Dostojevskis įgyvendino, ir įgyvendino ne kartą, remdamasis įvairia medžiaga.[17]

* Žodžiai iš cherubinų giesmės, maldos, atliekamos stačiatikių cerkvėje liturgijos metu. (*Vert. past.*)

[17] Tomo Manno romane *Daktaras Faustas* labai daug kas įkvėpta Dostojevskio, beje, būtent Dostojevskio polifonizmo. Pacituosiu kompozitoriaus Adriano Lėverkiūno vieno kūrinio, labai artimo Trišatovo „muzikinei idėjai", aprašymo ištrauką: „Adrianas Lėverkiūnas visada puikiai mokėjo **tai, kas vienoda mene, daryti nevienoda**... Taip ir čia, – tačiau niekur tas jo menas nebuvo toks gilus, toks paslaptingas

Tačiau grįžkime prie Goliadkino, mes dar nebaigėme kalbėti apie jį; tiksliau, nebaigėme kalbėti apie pasakotojo žodį. Visai kitu požiūriu – būtent lingvistinės stilistikos požiūriu – analogišką mūsiškiam pasakojimo *Antrininke* apibūdinimą pateikia Vladimiras Vinogradovas straipsnyje „Peterburgo poemos *Antrininkas* stilius".[18]

Štai pagrindinis Vinogradovo teiginys:

Į pasakojamąją sakmę (povestvovatelnyj skaz) įvedant Goliadkino kalbos „žodelius" ir pasakymus, pasiekiamas toks efektas, kad retkarčiais už pasakotojo kaukės ima rodytis pasislėpęs pats Goliadkinas. Antrininke p. Goliadkino šnekamosios kalbos suartinimas su rašytojo pasakojamosios sakmės kalba sustiprėja dar ir todėl, kad netiesioginėje kalboje Goliadkino stilius nesikeičia, už jį atsakingas lieka autorius. O kadangi Goliadkinas kalba vieną ir tą patį ne tik savo kalba, bet ir žvilgsniu, išvaizda, gestais ir judesiais, tai visai suprantama, kad visi aprašymai (daugiaprasmiškai nurodantys, kad p. Goliadkinas „visada taip įpratęs") mirga nuo nepažymėtų citatų iš jo kalbų.

Pacitavęs keletą pavyzdžių, kur pasakotojo kalba sutampa su Goliadkino kalba, Vinogradovas tęsia:

Išrašų kiekį galima būtų gerokai padidinti, bet ir padarytieji, parodydami pono Goliadkino savęs apibūdinimų kombinaciją su mažais žodiniais pašalinio žiūrovo štrichais, pakankamai aiškiai pabrėžia mintį, kad „Peterburgo poema", bent jau daugelyje jos dalių, išsilieja į pasakojimą, pateiktą jo „antrininko", tai yra „žmogaus, įvaldžiusio jo kalbą ir sąvokas". Kaip tik dėl šios novatoriškos priemonės *Antrininkas* ir neturėjo pasisekimo.[19]

Visa analizė, kurią atliko Vinogradovas, yra subtili, pagrįsta ir išvados jo teisingos, bet jis, aišku, lieka savo metodo

ir didis. Bet koks žodis, reiškiantis „perėjimo", pasikeitimo mistine prasme idėją – transformacija, transfigūracija – čia visai tinka. Tiesa, prieš tai einantys košmarai šiame neįprastame vaikų chore iš esmės perkomponuoti, jame visai kita instrumentuotė, kiti ritmai, bet **veriančiai skambioje angeliškoje sferų muzikoje nėra nė vienos natos, kuri neturėtų tikslaus atitikmens pragaro kvatojime**" (Т. Манн, *Доктор Фаустус*, Москва: Издательство иностранной литературы, 1959, с. 440–441).

[18] Pirmą kartą šią mūsų pastebėtą *Antrininko* pasakojimo ypatybę nurodė Belinskis, bet jos nepaaiškino.

[19] Žr. *Ф.М. Достоевский. Статьи и материалы*, сборник I, с. 241, 242.

rėmuose, o būtent į tuos rėmus ir netelpa svarbiausia bei esmingiausia.

Vinogradovas, kaip mums atrodo, negalėjo įžiūrėti *Antrininko* tikrojo sintaksės savitumo, nes sintaksinę struktūrą čia nulemia ne sakmė pati savaime ir ne valdininkų kalbos dialektas ar oficiali kanceliarinė frazeologija, o visų pirma įvairių akcentų susidūrimas ir trūkčiojimas viename sintaksiniame vienete, tiksliau tai, kad tam vienam vienete sutelpa dviejų balsų akcentai. Taip pat nesuprastas ir nenurodytas **dialogiškas** pasakojimo **nukreiptumas** į Goliadkiną, labai ryškiai išoriškai pasireiškiantis, pavyzdžiui, tuo, kad visa pirmoji Goliadkino frazė – tai akivaizdi replika į prieš ją ėjusią pasakojimo frazę. Galiausiai nesuprastas pagrindinis pasakojimo ir Goliadkino vidinio dialogo ryšys: juk pasakojimas anaiptol neatkuria Goliadkino kalbos visumos, o tiesiogiai tęsia vien jo antrojo balso kalbą.

Apskritai, laikantis lingvistinės stilistikos rėmų, kalbėti apie meninį stiliaus uždavinį negalima. Nė vienas formaliai lingvistinis žodžio apibrėžimas neapima jo meninių funkcijų kūrinyje. Tikrieji stilių kuriantys faktoriai lieka už lingvistinės stilistikos ribų.

Antrininko pasakojimo stiliuje yra dar vienas labai esmingas bruožas, Vinogradovo irgi tiksliai pastebėtas, bet nepaaiškintas. „Pasakojamojoje sakmėje, – sako jis, – vyrauja motoriniai vaizdai, ir pagrindinė jos stilistinė priemonė – judesių registracija, nepriklausanti nuo jų pasikartojimų dažnumo."[20]

Iš tiesų pasakojimas varginančiai tiksliai registruoja visus menkiausius veikėjo judesius, negailėdamas begalinių pasikartojimų. Pasakotojas lyg prirakintas prie savo veikėjo, negali atsitraukti nuo jo reikiamu atstumu, kad pateiktų reziumuojantį ir vientisą jo poelgių bei veiksmų vaizdą. Toks apibendrinantis vaizdas būtų jau už paties veikėjo akiračio ribų, ir apskritai jis suponuoja tam tikrą pastovią poziciją išorėje. Pasakotojas neturi tos pozicijos, jis neturi būtinos

[20] Ibid., p. 248.

perspektyvos, kad galėtų meniškai užbaigiančiu būdu apimti veikėjo paveikslo ir jo poelgių visumą.[21]

Ši pasakojimo ypatybė *Antrininke* su tam tikrais pasikeitimais išlieka ir visoje vėlesnėje Dostojevskio kūryboje. Dostojevskio pasakojimas – visada pasakojimas be perspektyvos. Naudodami menotyros terminą galėtume pasakyti, kad Dostojevskio kūryboje nėra veikėjo ir įvykio „vaizdo iš toli". Pasakotojas yra be galo arti veikėjo ir įvykio ir iš šito maksimaliai artimo, perspektyvos neturinčio požiūrio taško juos ir vaizduoja. Tiesa, Dostojevskio kronikininkai savo užrašus rašo jau po to, kai visi įvykiai pasibaigę ir lyg turėdami tam tikrą laiko perspektyvą. *Nelabųjų* pasakotojas, pavyzdžiui, labai dažnai sako: „dabar, kai visa tai jau baigėsi", „dabar, kai mes visa tai prisimename" ir panašiai, bet iš tikrųjų savo pasakojimą jis organizuoja be kokios nors bent kiek esmingesnės perspektyvos.

Tačiau, skirtingai nuo pasakojimo *Antrininke,* vėlyvieji Dostojevskio pasakojimai anaiptol neregistruoja menkiausių veikėjo judesių, nėra nė kiek ištęsti ir visai neturi jokių pasikartojimų. Vėlyvojo Dostojevskio pasakojimas trumpas, sausas ir netgi kiek abstraktus (ypač ten, kur jis praneša apie prieš tai buvusius įvykius). Bet šitas pasakojimo trumpumas ir sausumas „kartais iki Žilio Blazo" nulemtas ne perspektyvos, o, atvirkščiai, jos nebuvimo. Toks tyčinis perspektyvos nebuvimas yra nulemtas viso Dostojevskio sumanymo, nes, kaip žinome, tvirtas ir užbaigtas veikėjo bei įvykio paveikslas iš anksto yra šio sumanymo atmestas.

Bet grįšime dar prie pasakojimo *Antrininke.* Greta jau mūsų paaiškinto jo santykio su veikėjo kalba, pastebime jame ir kitą parodijos kryptingumą. *Antrininko* pasakojime, kaip ir Devuškino laiškuose, yra literatūrinės parodijos elementų.

Jau *Vargšuose žmonėse* autorius naudojosi savo veikėjo balsu, kad perteiktų parodijos sumanymus. To jis pasiekdavo

[21] Tos perspektyvos nėra net tam, kad būtų pateikta autoriaus apibendrinta netiesioginė veikėjo kalba.

skirtingais būdais: parodijos arba paprasčiausiai būdavo įjungiamos į Devuškino laiškus, motyvuojant siužetiškai (ištraukos iš Rotoziajevo kūrinių: parodijuojamas aukštosios visuomenės romanas, to meto istorinis romanas ir galiausiai natūralioji mokykla), arba parodijos štrichai būdavo pateikiami pačioje apysakos struktūroje (pavyzdžiui, *Tereza ir Faldoni*). Pagaliau į apysaką įvedama subjektyviai veikėjo interpretuota polemika su Gogoliu, polemika nuspalvinama parodijuojant (*Apsiausto* skaitymas ir Devuškino pasipiktinimas juo. Tolesniame epizode su generolu, padedančiu veikėjui, pateikiama paslėpta priešstata epizodui su „svarbiu asmeniu" Gogolio *Apsiauste*).[22]

Antrininke pasakotojo balse perteikta *Mirusių sielų* „aukštojo stiliaus" parodijos stilizacija; ir apskritai visame *Antrininke* išbarstytos parodijuojančios ir pusiau parodijuojančios įvairių Gogolio kūrinių reminiscencijos. Reikia pažymėti, kad tie parodijuojantys pasakojimo tonai tiesiogiai susipina su Goliadkino mėgdžiojimu.

Poleminio ir parodijos elemento įvedimas į pasakojimą daro jį labiau daugiabalsį, trūkčiojantį, nepriklausantį sau ir savo objektui. Kita vertus, literatūrinė parodija sustiprina literatūrinio sąlygiškumo elementą pasakotojo žodyje, o tai dar labiau sumažina jo savarankiškumą ir užbaigiančią jėgą veikėjo atžvilgiu. Ir tolesnėje kūryboje literatūrinio sąlygiškumo elementas bei jo apnuoginimas vienokia ar kitokia forma visada tarnavo sustiprinant tiesioginį veikėjo pozicijos pilnareikšmiškumą ir savarankiškumą. Šia prasme literatūrinis sąlygiškumas ne tik nemenkino Dostojevskio romano, kaip jis jį buvo sumanęs, prasminio reikšmingumo ir idėjiškumo, bet, atvirkščiai, turėjo jį stiprinti (kaip, beje, Jeano

[22] Apie literatūrines parodijas ir apie literatūrinę polemiką *Vargšuose žmonėse* labai vertingų literatūros istorijai pastabų pateikė Vinogradovas savo straipsnyje, išspausdintame rinkinyje *Творческий путь Достоевского*, под редакцией Н.Л. Бродского, Ленинград: Сеятель, 1924.

Paulo ir net Sterne'o kūriniuose). Sugriautos įprastinės monologinės nuostatos Dostojevskio kūryboje vertė jį vienų tos įprastos monologinės nuostatos elementų visai atsisakyti, o kitus kruopščiai neutralizuoti. Vienas iš tos neutralizacijos būdų ir buvo literatūrinis sąlygiškumas, tai yra sąlygiško žodžio – stilizuoto arba parodijuojančio, – įjungimas į struktūros principus.[23]

Kalbant apie dialogišką pasakojimo nukreiptumą į veikėją, reikia pasakyti, kad tolesnėje Dostojevskio kūryboje ši ypatybė, aišku, išliko, bet pasikeitė, pasidarė sudėtingesnė ir gilesnė. Į veikėją čia nukreiptas jau ne kiekvienas pasakotojo žodis, o pasakojimas kaip visuma, pati pasakojimo nuostata. O pasakojimo viduje kalba dažniausiai sausa ir blanki: „protokolinis stilius" – tai geriausias jos apibūdinimas. Bet šis protokolas kaip visuma turi demaskuoti bei provokuoti ir yra nukreiptas į veikėją, kalbantis lyg ir jam, o ne apie jį, bet tik visu savimi, o ne paskirais elementais. Tiesa, ir vėlesnėje kūryboje atskiri veikėjai būdavo nušviečiami tiesiogiai parodijuojančiu ir juos erzinančiu stiliumi, skambančiu kaip utriruota jų pačių vidinio dialogo replika. Taip, pavyzdžiui, *Nelabuosiuose* sukonstruotas pasakojimas Stepano Trofimovičiaus (ir ne tik jo) atžvilgiu. Atskiros tokio erzinančio stiliaus gaidelės išbarstytos ir kituose romanuose. Esama jų ir *Broliuose Karamazovuose*. Bet apskritai jos gerokai susilpnintos. Pagrindinė Dostojevskio tendencija vėlyvuoju jo kūrybos laikotarpiu: padaryti stilių ir toną sausą ir tikslų, neutralizuoti jį. Bet visur, kur dominuojantis protokoliškai sausas, neutralizuotas pasakojimas įgauna ryškiai akcentuotų, vertybiškai nuspalvintų tonų, bent jau tie tonai yra dialogiškai nukreipti veikėjo link ir atsiradę iš galimo jo vidinio dialogo su pačiu savimi replikos.

[23] Visos šios stilistinės ypatybės susijusios su karnavalo tradicija ir redukuotu ambivalentišku juoku.

* * *

Nuo *Antrininko* iš karto pereiname prie *Užrašų iš pogrindžio,* aplenkdami daugelį prieš tai parašytų kūrinių.

Užrašai iš pogrindžio – išpažintinis *Icherzählung*. Iš pradžių šis kūrinys turėjo būti pavadintas *Išpažintis*.[24] Tai išties tikra išpažintis. Aišku, „išpažintį" čia suprantame ne asmenine prasme. Autoriaus sumanymas čia subjektyviai interpretuotas kaip ir bet kokiame *Icherzählung*; tai ne asmeninis dokumentas, o grožinis kūrinys.

„Žmogaus iš pogrindžio" išpažintyje mus visų pirma stebina kraštutinė ir aštri vidinė dialogizacija: joje iš tiesų nėra nė vieno monologiškai vientiso, nesuskaidyto žodžio. Jau nuo pirmos frazės veikėjo kalba pradeda raitytis, lūžinėti, jusdama galingesnę svetimo žodžio, su kuriuo jis nuo pat pirmojo žodžio įsitraukia į labai įtemptą vidinę polemiką, įtaką.

„Aš žmogus sergantis... Aš piktas žmogus. Nepatrauklus aš žmogus". Taip prasideda išpažintis. Reikšmingas daugtaškis ir ryškus tono pasikeitimas po jo. Veikėjas pradėjo šiek tiek gailiu tonu „aš žmogus sergantis", bet tuoj pat dėl to tono supyko: jis tarytum skundžiasi ir jam reikia užuojautos, jis ieško tos užuojautos kitame žmoguje, jam reikalingas kitas žmogus! Čia ir įvyksta staigus dialogiškas posūkis, tipiškas akcentinis lūžis, būdingas visam *Užrašų* stiliui, veikėjas lyg ir nori pasakyti: jūs galbūt įsivaizdavote iš pirmo žodžio, kad aš ieškau jūsų užuojautos, tai šekit – aš piktas žmogus. Nepatrauklus aš žmogus!

Būdingas neigiamo tono stiprėjimas (kito žmogaus pykčiui), veikiant iš anksto nujaučiamai svetimai reakcijai. Panašūs lūžiai visada sukelia vis didėjančią keiksmų arba bent jau kitam nemalonių žodžių sangrūdą, pavyzdžiui:

Gyventi daugiau nei keturiasdešimt metų nepadoru, vulgaru, nedora! Kas gyvena daugiau nei keturiasdešimt metų, – atsakykit

[24] Tokiu pavadinimu *Užrašai iš pogrindžio* pirmą kartą Dostojevskio buvo anonsuoti žurnale *Vremia*.

nuoširdžiai, sąžiningai? Aš jums pasakysiu: kvailiai ir nedorėliai gyvena. Aš visiems seniams tai į akis pasakysiu, visiems tiems garbingiems seniams, visiems tiems žilagalviams ir maloniai kvepiantiems seniams! Visiems į akis pasakysiu! Aš turiu teisę taip kalbėti, nes pats iki šešiasdešimties pragyvensiu. Iki septyniasdešimties pragyvensiu! Iki aštuoniasdešimties pragyvensiu!.. Palaukit! Leiskit atsikvėpti... (IV, 135)

Pirmuose išpažinties žodžiuose vidinė polemika su kitu žmogumi paslėpta. Bet svetimas žodis dalyvauja nematomas, kalbos stilių nulemdamas iš vidaus. Tačiau jau pirmosios pastraipos viduryje polemika pratrūksta atvirai: nujaučiama svetima replika prasiskverbia į pasakojimą, tiesa, kol kas dar susilpninta forma. „Ne, aš nenoriu gydytis nuo pykčio. Jūs to turbūt nesiteiksite suprasti. Ką gi, o aš suprantu."

Trečiosios pastraipos pabaigoje yra jau labai būdinga svetimos reakcijos nuojauta:

Ar tik jums, ponai, neatrodo, kad aš dabar prieš jus dėl ko nors atgailauju, kad už kažką jūsų atleidimo prašau?.. Aš įsitikinęs, kad jums taip atrodo... o, beje, užtikrinu jus, man vis tiek, jei ir atrodo...

Kitos pastraipos pabaigoje yra jau mūsų cituotas poleminis išpuolis prieš „garbingus senius". Po to einanti pastraipa tiesiog prasideda išankstine replikos į prieš tai buvusią pastraipą nuojauta:

Jūs turbūt manote, kad aš jus noriu juokinti? Suklydote. Aš toli gražu ne toks jau labai linksmas žmogus, kaip jums atrodo arba kaip jums galbūt atrodo; beje, jeigu jūs, suerzinti viso šito plepėjimo (o aš jau jaučiu, kad jūs suerzinti), sugalvosite paklausti manęs: kas gi aš jau čia toks? – tai atsakysiu jums: aš vienas kolegijos asesorius.

Po to einanti pastraipa vėl baigiasi nujaučiama replika:

Prisiekiu, jūs manote, jog aš rašau visa tai iš puikybės, kad pašmaikštaučiau apie veikėjus, be to, iš kvailos puikybės žvanginu kardu kaip mano karininkas.

Toliau tokios pastraipų pabaigos retėja, bet pagrindiniai prasminiai apysakos skyriai pabaigoje vis dėlto užaštrinami atvira svetimos replikos nuojauta.

Taigi visas apysakos stilius yra stipriai ir lemtingai veikiamas svetimo žodžio, kuris arba slapta iš vidaus daro įtaką

kalbai kaip apysakos pradžioje, arba kaip iš anksto nujaučiama kito replika tiesiogiai prasiskverbia į jos audinį kaip mūsų cituotose pabaigose. Apysakoje nėra nė vieno žodžio, priklausančio sau ir savo objektui, tai yra nė vieno monologiško žodžio. Pamatysime, kad tas „žmogaus iš pogrindžio" įtemptas santykis su svetima sąmone komplikuojasi dėl nė kiek ne mažiau įtempto dialogiško santykio su pačiu savimi. Bet iš pradžių pateiksime trumpą struktūrinę svetimų replikų išankstinės nuojautos analizę.

Šita išankstinė nuojauta turi savotišką struktūrinę ypatybę: ji siekia nevykusios begalybės. Tokių nujautimų tendencija yra išsaugoti sau paskutinį žodį. Tas paskutinis žodis turi reikšti visišką veikėjo nepriklausomybę nuo svetimo žvilgsnio ir žodžio, jo visišką abejingumą svetimai nuomonei ir svetimam vertinimui. Labiausiai jis bijo, kad tik nebūtų pagalvota, jog jis atgailauja prieš kitus, jog jis prašo, kad kitas atleistų, jog jis susitaiko su kito nuomone ir vertinimu, jog jo savęs įtvirtinimui reikia, kad jį priimtų ir pripažintų kitas. Šia kryptimi jis ir nujaučia svetimą repliką. Bet kaip tik tuo svetimos replikos nujautimu ir atsakymu į ją jis vėl parodo kitam (ir sau pačiam) savo priklausomybę nuo jo. Jis **bijo**, kad kitas nepagalvotų, jog jis **bijo** jo nuomonės. Bet ta baime jis kaip tik ir parodo savo priklausomybę nuo svetimos sąmonės, savo nesugebėjimą pasitenkinti savo paties savęs vertinimu. Neigdamas jis kaip tik patvirtina tai, ką norėjo paneigti, ir pats tai žino. Todėl atsiranda tasai beviltiškas ratas, į kurį pakliūva veikėjo savimonė ir žodis:

Ar tik jums, ponai, neatrodo, kad dabar aš prieš jus dėl ko nors atgailauju?.. Aš įsitikinęs, kad jums taip atrodo... o, beje, užtikrinu jus, man vis tiek, jei ir atrodo...

Išgertuvių metu, savo draugų įžeistas, „žmogus iš pogrindžio" nori parodyti, kad nekreipia į juos jokio dėmesio:

Aš paniekinamai šypsojausi ir vaikščiojau kitoje kambario pusėje, tiesiai priešais sofą, palei sieną, nuo stalo iki krosnies ir atgal. Iš visų jėgų norėjau parodyti, kad galiu apsieiti ir be jų, o iš tikrųjų tyčia

kaukšėjau batais, mindamas ant kulnų. Bet viskas veltui. *Kaip tik jie* ir nekreipė dėmesio. (IV, 199)

Tuo pat metu veikėjas iš pogrindžio puikiai visa tai suvokia pats ir gerai supranta to rato, į kurį patekęs jo santykis su kitu, beviltiškumą. Dėl tokio santykio su svetima sąmone atsiranda savotiškas jo vidinės polemikos su kitu ir su pačiu savimi *perpetuum mobile*, nesibaigiantis dialogas, kuriame viena replika sukelia kitą, antra – trečią ir taip iki begalybės, ir visa tai be jokio judėjimo į priekį.

Štai tokio beviltiško dialogizuotos savimonės *perpetuum mobile* pavyzdys:

Jūs pasakysite, kad vulgaru ir niekšiška visa tai (veikėjo svajones – *M. B.*) dabar demonstruoti po tiekos susižavėjimų ir ašarų, apie kurias aš pats prisipažinau. Kodėl gi niekšiška? Nejaugi jūs manote, kad aš gėdijuosi viso šito ir kad visa tai buvo kvailiau negu kas nors jūsų, ponai, gyvenime. Ir, be to, patikėkite, kai ką aš buvau visai nekvailai sumanęs... Juk ne viskas vyko prie Komo ežero. O pagaliau jūs teisūs, iš tiesų ir vulgaru, ir niekšiška. O niekšiškiau už viską, kad aš dabar pradėjau prieš jus teisintis. O dar niekšiškiau, kad sakau dabar šiuos žodžius. Bet užteks, nes taip juk niekada ir nebaigsi; viskas bus viena už kita niekšiškiau... (IV, 181)

Prieš mus nevykusiai begalinio dialogo, kuris negali nei baigtis, nei išsisemti, pavyzdys. Formali tokių beviltiškų dialoginių priešstatų reikšmė Dostojevskio kūryboje labai didelė. Bet vėlesniuose kūriniuose ši priešstata niekur nėra pateikta tokia apnuoginta ir abstrakčiai ryškia, galima tiesiai sakyti, matematine forma.[25]

Dėl tokio „žmogaus iš pogrindžio" požiūrio į svetimą sąmonę ir į jos žodį – ypatingos priklausomybės nuo jos ir drauge didžiausio priešiškumo bei jos sprendimo nepriėmimo – jo pasakojimas įgauna vieną iš pačių esmingiausių meninių ypatybių. Tai – tyčinis ir ypatingai meninei logikai pajungtas jo stiliaus neišvaizdumas. Čia žodis nesipuikuoja ir negali puikuotis, nes jam nėra prieš ką puikuotis. Juk jis nepriklauso naiviai pats sau ir savo objektui. Jis nukreiptas į kitą ir į patį

[25] Tai galima paaiškinti *Užrašų iš pogrindžio* kaip „Menipo satyros" ypatybėmis.

kalbantįjį (vidiniame dialoge su pačiu savimi). Ir viena, ir kita kryptimi jis visai nenori puikuotis ir būti „grožiniu" įprastine šio žodžio reikšme. Santykyje su kitu jis siekia būti tyčia negražus, visu kuo kelti jam ir jo skoniui apmaudą. Bet ir paties kalbančiojo požiūriu jis užima tokią poziciją, nes požiūris į save neatsiejamai susipynęs su požiūriu į kitą. Todėl žodis pabrėžtinai ciniškas, sąmoningai, nors ir isteriškai, ciniškas. Jis stengiasi būti beprotiškas, o beprotybė yra savotiško estetizmo savotiška forma, bet lyg ir su priešingu ženklu.

Todėl vaizduodamas savo vidinį gyvenimą proziškumas pasiekia kraštutinių ribų. Savo medžiaga, savo tema pirmoji *Užrašų iš pogrindžio* dalis lyriška. Žiūrint formaliai, tai tokia pat dvasinių ir sielos ieškojimų bei dvasinio neišsipildymo prozinė lyrika kaip, pavyzdžiui, Turgenevo *Šmėklos* arba *Užtenka*, kaip bet koks lyrinis išpažintinio *Icherzählung* puslapis, kaip puslapiai iš *Verterio*. Bet tai savita lyrika, analogiška danties skausmo lyrinei išraiškai.

Apie tokią danties skausmo išraišką, kuriai būdingas iš vidaus polemiškas santykis su skaitytoju ir su pačiu kenčiančiuoju, kalba ir pats veikėjas iš pogrindžio, ir kalba, aišku, ne atsitiktinai. Jis siūlo įsiklausyti į „išsilavinusio XIX šimtmečio žmogaus", kenčiančio danties skausmą antrą arba trečią ligos dieną, dejones. Jis stengiasi atskleisti savotišką pasimėgavimą, ciniškai išreikšdamas tą skausmą, išreikšdamas jį „publikos" akyse.

Jo dejonės darosi kažkokios bjaurios, šlykščiai piktos ir tęsiasi ištisas dienas ir naktis. Ir pats juk žino, kad jokios naudos sau dejonėmis neduos, geriau už visus žino, kad jis tik veltui save ir kitus kankina ir erzina; žino, kad net ir publika, prieš kurią jis stengiasi, ir visa jo šeimyna jau įprato ir klausosi jo su pasibjaurėjimu, netiki juo nė už skatiką ir supranta, kad jis galėtų kitaip, papraščiau dejuoti, be ruliadų ir be įmantrybių, kad jis tik šiaip iš pykčio tulžingai dūksta. O kaip tik visuose šiuose suvokimuose ir gėdose ir slypi malonumas. „Girdi, aš jus trukdau, širdį plėšau, visiems namie miegoti neduodu." Tai ir nemiegokit, jauskit ir jūs kiekvieną minutę, kad man dantis skauda. Aš jums dabar jau ne didvyris, koks anksčiau norėjau pasirodyti, o tiesiog bjaurus žmogus, plevėsa. Na ir tegu! Aš labai

džiaugiuosi, kad jūs mane perpratote. Jums šlykštu klausytis mano bjaurių dejonių? Na ir tegu; štai aš jums dabar dar bjauresnę ruliadą padarysiu... (IV, 144)

Aišku, toks „žmogaus iš pogrindžio" išpažinties struktūros palyginimas su danties skausmo išraiška pats yra parodijuojantis ir utriruojantis ir šia prasme ciniškas. Bet nuostata klausytojo ir savo paties atžvilgiu toje danties skausmo išraiškoje „ruliadomis ir įmantrybėmis" vis dėlto teisingai atspindi paties žodžio nuostatą išpažintyje, nors, kartojame, atspindi ne objektyviai, o erzinančiu parodijuojančiu ir utriruojančiu stiliumi, kaip kad *Antrininko* pasakojimas atspindėjo vidinę Goliadkino kalbą.

Savo paveikslo kitame žmoguje sugriovimas, jo užteršimas kaip paskutinis desperatiškas bandymas išsivaduoti iš svetimos sąmonės valdžios ir prasiskverbti prie savęs sau pačiam – tokia iš tikrųjų visos „žmogaus iš pogrindžio" išpažinties nuostata. Todėl savo žodį apie save jis tyčia ir daro atstumiantį. Jis nori užmušti savyje bet kokį troškimą atrodyti didvyriu svetimose (ir savo paties) akyse. „Aš jums dabar jau ne didvyris, koks anksčiau norėjau atrodyti, o tiesiog bjaurus žmogus, plevėsa..."

Dėl to iš savo žodžio būtina pašalinti visus epinius ir lyrinius tonus, „heroizuojančius" tonus, būtina padaryti jį **ciniškai** objektyvų. Blaiviai objektyviai, be utriravimo ir pasityčiojimo apibūdinti savęs veikėjas iš pogrindžio negali, nes toks blaiviai proziškas apibūdinimas suponuotų žodį be atodairos, žodį be bandymo išsisukti, bet nei vieno, nei kito jo žodžių paletėje nėra. Tiesa, jis visą laiką stengiasi prasiskverbti prie tokio žodžio, prasiskverbti prie dvasios blaivumo, bet kelias jo link jam eina per cinizmą ir kvailiojimą. Jis ir neišsivadavo iš svetimos sąmonės valdžios, ir nepripažino tos valdžios[26], kol kas jis tik kovoja su ja, piktai polemizuoja, nepajėgdamas jos priimti, bet nepajėgdamas ir

[26] Toks pripažinimas, Dostojevskio nuomone, taip pat nuramintų jo žodį ir jį apvalytų.

atmesti. Troškime sutrypti savo paveikslą ir žodį kitame ir kitam girdėti ne tik blaivaus apsisprendimo troškimas, bet ir troškimas padaryti nemalonumą kitam; tai ir verčia jį perdėti savo blaivumą, tyčiojantis utriruoti jį iki cinizmo ir kvailiojimo: „Jums šlykštu klausytis mano bjaurių dejonių? Na ir tegu; štai aš jums dabar dar bjauresnę ruliadą padarysiu..."

Bet veikėjo iš pogrindžio žodis apie save – tai ne tik žodis su atodaira, bet, kaip sakėme, ir žodis su bandymu išsisukti. Bandymo išsisukti poveikis jo išpažinties stiliui toks didelis, kad to stiliaus negalima suprasti, neatsižvelgus į šį formalųjį veikimą. Žodis su bandymu išsisukti apskritai turi didžiulę reikšmę Dostojevskio kūryboje, ypač vėlyvojoje. Čia jau pereiname prie kito *Užrašų iš pogrindžio* struktūros momento: prie veikėjo santykio su pačiu savimi, prie jo vidinio dialogo su pačiu savimi, kuris visame kūrinyje pinasi ir derinasi su jo dialogu su kitu.

Kas gi tai yra sąmonės ir žodžio bandymas išsisukti?

Bandymas išsisukti – tai sau paliekama galimybė pakeisti paskutinę galutinę savo žodžio prasmę. Jei žodis palieka tokią galimybę išsisukti, tai šitai neišvengiamai turi atsispindėti jo struktūroje. Ta galima kita prasmė, tai yra palikta galimybė išsisukti, kaip šešėlis lydi žodį. Savo prasme žodis su bandymu išsisukti turi būti paskutinis žodis ir jis dedasi toks esąs, bet iš tiesų tai tik priešpaskutinis žodis ir po jo eina tik sąlygiškas, bet ne galutinis taškas.

Pavyzdžiui, išpažintinis savęs apibūdinimas su galimybe išsisukti (labiausiai paplitusi forma Dostojevskio kūryboje) savo reikšme yra paskutinis žodis apie save, galutinis savęs apibūdinimas, bet iš tiesų jis viliasi atsakomojo priešingo savęs įvertinimo iš kito žmogaus. Atgailaujantis ir smerkiantis save iš tiesų nori tiktai provokuoti kitą žmogų, kad šis jį pagirtų ir priimtų. Smerkdamas save, jis nori ir reikalauja, kad kitas ginčytų jo savęs apibūdinimą, ir pasilieka galimybę išsisukti tuo atveju, jeigu tasai kitas staiga iš tiesų sutiktų su

juo, su jo savęs pasmerkimu ir nepanaudotų savo kaip kito žmogaus privilegijos.

Štai kaip savo „literatūrines" svajones perteikia veikėjas iš pogrindžio:

Aš, pavyzdžiui, prieš visus triumfuoju; visi, aišku, menki ir **priversti savanoriškai** pripažinti visas mano teigiamybes, o aš jiems visiems atleidžiu. Aš įsimyliu, būdamas įžymus poetas ir kamerheras; gaunu nesuskaičiuojamus milijonus ir tuoj pat juos aukoju žmonijai ir **tučtuojau atlieku išpažintį prieš visą liaudį apie savo gėdingus poelgius, kurie, aišku, ne tik gėdingi, bet turi ir labai „gražaus ir tauraus", kažko manfrediško. Visi verkia ir bučiuoja mane (kitaip jie būtų baisūs mulkiai),** o aš einu basas ir alkanas skleisti naujų idėjų ir sumušu retrogradus prie Austerlico. (IV, 181)

Čia jis ironiškai dėsto savo svajones apie žygdarbius ir apie išpažintį, pasilikdamas galimybę išsisukti. Jis parodijuodamas nušviečia šias svajones. Bet tolesniuose savo žodžiuose išsiduoda, kad ir tas jo atgailaujantis prisipažinimas apie svajones – irgi su galimybe išsisukti ir kad jis pats pasirengęs rasti tose svajonėse ir pačiame prisipažinime apie jas kažką jei ne manfrediško, tai šiaip ar taip iš „gražaus ir kilnaus" srities, jei kitas imtų ir sugalvotų su juo sutikti, kad jos iš tiesų tik niekšiškos ir vulgarios:

Jūs pasakysite, kad vulgaru ir niekšiška visa tai dabar demonstruoti po tiekos susižavėjimų ir ašarų, apie kurias aš pats prisipažinau. Kodėl gi niekšiška? Nejaugi jūs manote, kad aš gėdijuosi viso šito ir kad visa tai buvo kvailiau negu kas nors jūsų, ponai, gyvenime. Ir, be to, patikėkite, aš kai ką buvau visai nekvailai sumanęs...

Ši mūsų jau cituota vieta nukrypsta į nevykusią savimonės su atodaira begalybę.

Galimybė išsisukti sukuria ypatingą fiktyvaus paskutinio žodžio apie save su neužbaigtu tonu tipą, įkyriai žiūrintį į svetimas akis ir reikalaujantį, kad kitas visa nuoširdžiai paneigtų. Pamatysime, kad žodis su galimybe išsisukti ypač ryškiai išreikštas Ipolito išpažintyje, bet iš esmės jis daugiau ar mažiau būdingas visiems išpažintiniams Dostojevskio veikėjų pasisakymams.[27] Galimybė išsisukti trapius daro visus

[27] Išimtys bus nurodytos toliau.

veikėjų savęs apibūdinimus, jų žodžių prasmė nesustingsta ir žodis kiekvieną akimirką kaip chameleonas pasiruošęs keisti savo toną bei paskutinę prasmę.

Galimybė išsisukti veikėją daro dviprasmišką bei neapčiuopiamą ir pačiam sau. Kad prasiskverbtų pats iki savęs, jis turi nueiti ilgą kelią. Galimybė išsisukti labai iškreipia jo požiūrį į save. Veikėjas nežino, kieno galų gale nuomonė, kieno teiginys yra jo galutinis sprendimas: ar jo paties atgailaujantis ir smerkiantis, ar, atvirkščiai, trokštama ir jo verčiama pasakyti kito nuomonė, jį priimanti ir pateisinanti. Beveik vienu šiuo motyvu paremtas, pavyzdžiui, visas Nastasjos Filipovnos paveikslas. Laikydama save kalta, puolusia, ji drauge mano, kad kitas, kadangi jis yra kitas, privalo ją teisinti ir negali jos laikyti kalta. Ji nuoširdžiai ginčijasi su visus jos poelgius pateisinančiu Myškinu, bet taip pat nuoširdžiai nekenčia ir nepriima visų tų, kurie sutinka su jos savęs pasmerkimu ir laiko ją puolusia. Galų gale Nastasja Filipovna nežino ir savo pačios žodžio apie save: ar ji iš tiesų laiko save puolusia ar, priešingai, pateisina save? Savęs pasmerkimas ir savęs pateisinimas, padalinti dviem balsams (aš smerkiu save, kitas mane teisina), bet numanomi viename balse, sukuria jame pertrūkius ir vidinį dvilypumą. Nujaučiamas ir iš kito reikalaujamas pateisinimas susilieja su savęs paties pasmerkimu, ir balse ima skambėti iškart abu tonai su ryškiais pertrūkiais ir netikėtais perėjimais. Toks yra Nastasjos Filipovnos balsas, toks jos žodžio stilius. Visas jos vidinis gyvenimas (kaip pamatysime, taip pat ir išorinis) sutelpa į savęs ir savo nesuskaldyto balso ieškojimą už tų dviejų joje apsigyvenusių balsų.

„Žmogus iš pogrindžio" taip pat beviltiškai dialogiškai bendrauja pats su savimi, kaip bendrauja ir su kitu. Jis negali iki galo susilieti pats su savimi į vieningą monologišką balsą, visiškai pašalinęs iš savęs svetimąjį (koks jis bebūtų, be galimybės išsisukti), nes kaip ir Goliadkino atveju jo balsas taip pat turi pakeisti kitą. Jis negali nei susitarti su savimi, nei

baigti su savimi kalbėtis. Jo žodžio stiliui organiškai svetimas taškas, svetimas ir atskirų momentų, ir visumos užbaigtumas. Tai iš vidaus begalinės kalbos, kuri, tiesa, gali būti mechaniškai nutraukta, bet negali būti natūraliai baigta, stilius.

Bet kaip tik todėl taip natūraliai ir taip adekvačiai veikėjui Dostojevskis užbaigia savo kūrinį, užbaigia iškeldamas savo veikėjo užrašuose slypinčią vidinės begalybės tendenciją:

Bet užteks; nenoriu aš daugiau rašyti „iš Pogrindžio"...

Beje, čia dar nesibaigia šio paradoksalisto „užrašai". Jis neišlaikė ir tęsė toliau. Bet mums atrodo, kad čia galima ir sustoti. (IV, 244)

Baigdami nurodysime dar dvi „žmogaus iš pogrindžio" ypatybes. Jo ne tik žodis, bet ir veidas pažymėtas atodaira ir galimybe išsisukti ir visais to sukeltais reiškiniais. Interferencija, balsų trūkčiojimas lyg prasiskverbia į jo kūną, atimdami iš jo savarankiškumą ir vienaprasmiškumą. „Žmogus iš pogrindžio" nekenčia savo veido, nes ir jame jaučia kito valdžią, jo vertinimų, jo nuomonių valdžią. Jis pats žiūri į savo veidą svetimomis akimis, kito akimis. Ir šitas svetimas žvilgsnis kartais susilieja su jo paties žvilgsniu, kurdamas jame savotišką neapykantą savo veidui:

Aš, pavyzdžiui, neapkenčiau savo veido, maniau, jog jis šlykštus, ir net įtariau, kad jo išraiška kažkokia niekšiška, todėl kiekvieną kartą, atėjęs į tarnybą, kankinausi, stengiausi atrodyti kuo labiau nepriklausomas, kad tik neįtartų manyje niekšybės, o veide stengiausi išreikšti kuo daugiau taurumo. „Tegu jau bus negražus veidas, – galvojau aš, – užtat tebus taurus, išraiškingas ir, svarbiausia, *be galo* protingas." Bet aš tikrai iki sopulingumo žinojau, kad visų tų tobulybių savo veide niekuomet neišreikšiu. Tačiau visų klaikiausia, maniau, jog jis absoliučiai kvailas. O aš galutinai mintyse susitaikyčiau. Net sutikčiau su niekšiška išraiška, bet tik kad mano veidą tuo pat metu laikytų siaubingai protingu. (IV, 168)

Kaip savo žodį apie save jis daro tyčia neišvaizdų, taip džiaugiasi ir savo veido neišvaizdumu:

Aš atsitiktinai pažvelgiau į veidrodį. Mano įsiaudrinęs veidas man pasirodė nepaprastai bjaurus: išbalęs, piktas, niekšiškas, sutaršytais plaukais. „Tegu, aš tuo džiaugiuosi, – pagalvojau, – aš tikrai džiaugiuosi, kad pasirodysiu jai bjaurus: man tai malonu." (IV, 206)

Polemiką su kitu apie save *Užrašuose iš pogrindžio* komplikuoja polemika su kitu apie pasaulį ir visuomenę. Veikėjas iš pogrindžio, skirtingai nuo Devuškino ir Goliadkino, – ideologas.

Jo ideologiniame žodyje mes be vargo randame tuos pačius reiškinius kaip ir žodyje apie save. Jo žodis apie pasaulį ir atvirai, ir paslėptai polemiškas; be to, jis polemizuoja ne tik su kitais žmonėmis, su kitomis ideologijomis, bet ir su pačiu savo mąstymo objektu – su pasauliu ir jo tvarka. Ir žodyje apie pasaulį jam skamba tarytum du balsai, tarp kurių jis negali rasti savęs ir savo pasaulio, nes ir pasaulį jis apibūdina su galimybe išsisukti. Kaip kūnas jo akyse aižėjo, taip panašiai aižėjo jam ir pasaulis, gamta, visuomenė. Kiekvienoje mintyje apie juos – balsų, vertinimų, požiūrių kova. Visur kur jis pirmiausia jaučia visa iš anksto nulemiančią **svetimą valią**. Šitos svetimos valios aspektu jis ir suvokia pasaulio tvarką, gamtą su jos mechanine būtinybe bei visuomenės tvarką. Jo mintis rutuliojama ir formuojama kaip **asmeniškai pasaulio tvarkos įžeisto**, asmeniškai jos aklos būtinybės pažeminto žmogaus **mintis**. Dėl to ideologinis žodis darosi labai intymus ir aistringas, glaudžiai susipynęs su žodžiu apie save patį. Atrodo (ir toks iš tikrųjų yra Dostojevskio sumanymas), kad iš esmės yra tik vienas žodis ir kad tik suradęs save patį, veikėjas suras ir savo pasaulį. Jo žodis apie pasaulį, kaip ir žodis apie save, labai dialogiškas; pasaulio tvarkai, netgi mechaninei gamtos būtinybei, jis meta gyvą priekaištą, lyg kalbėtų ne apie pasaulį, o su pasauliu. Apie šias ideologinio žodžio ypatybes mes pakalbėsime toliau, kai pereisime prie veikėjų, kurie yra ideologai iš esmės, ypač prie Ivano Karamazovo; jame šie bruožai pasireiškia ypač aiškiai ir ryškiai.

„Žmogaus iš pogrindžio" žodis – tai tikriausias žodis-kreipimasis. Kalbėti jam – reiškia į ką nors kreiptis; kalbėti apie save – reiškia kreiptis savo žodžiu į save patį, kalbėti apie kitą – reiškia kreiptis į kitą, kalbėti apie pasaulį – kreiptis į pasaulį. Bet kalbėdamas su savimi, su kitu, su pasauliu jis

drauge kreipiasi dar ir į trečią: žvelgia šnairomis į šalį – į klausytoją, liudininką, teisėją.[28] Tai, kad žodis nukreiptas trimis kryptimis vienu metu ir kad jis žino tik tai, į ką kreipiasi, ir sukuria tą ypatingai gyvą, neramų, sujaudintą ir, pasakytume, įkyrų to žodžio pobūdį. Jo negalima suvokti kaip ramiai sau ir savo objektui priklausančio lyrinio ar epinio žodžio, „nutolusio nuo aplinkos" žodžio; ne, į jį visų pirma reaguoji, atsiliepi, įsitrauki į jo žaidimą; jis pajėgus sujaudinti ir užgauti beveik kaip asmeninis gyvo žmogaus kreipimasis. Jis sugriauna rampą, bet ne dėl savo aktualumo ar tiesioginės filosofinės reikšmės, o kaip tik dėl mūsų nagrinėtos formaliosios savo struktūros.

Kreipimosi momentas būdingas kiekvienam Dostojevskio kūrybos žodžiui, vienodai ir pasakojimo žodžiui, ir veikėjo žodžiui. Dostojevskio pasaulyje apskritai nėra nieko daiktiška, nėra daikto, objekto, – tėra subjektai. Todėl nėra ir žodžio-teiginio, žodžio apie objektą, neakivaizdžiai daiktiško žodžio, – yra tik žodis kreipimasis, žodis, dialogiškai susiliečiantis su kitu žodžiu, žodis apie žodį, nukreiptą į žodį.

3. Veikėjo žodis ir pasakotojo žodis Dostojevskio romanuose

Pereiname prie romanų. Prie jų sustosime trumpiau, nes jų naujumas pasireiškia dialoge, o ne monologiniame veikėjų pasisakyme, kuris čia tampa tik sudėtingesnis ir subtilesnis, bet esmingai naujų struktūros elementų neįgauna.

Monologiškas Raskolnikovo žodis stulbina savo nepaprasta vidine dialogizacija ir gyva asmenine orientacija į visa, apie ką jis galvoja ir kalba. Ir Raskolnikovui pamąstyti apie daiktą – reiškia kreiptis į jį. Apie reiškinius jis ne mąsto, o kalba su jais.

[28] Prisiminsime *Romiosios* veikėjo kalbos charakteristiką, pratarmėje dėstomą paties Dostojevskio; „...tai jis kalba pats sau, tai tarytum kreipiasi į nematomą klausytoją, į kažkokį teisėją. Bet taip visada tikrovėje ir būna" (X, 379).

Taip jis kreipiasi į save patį (dažnai „tu" kaip į kitą), įtikinėja save, erzina, kaltina, tyčiojasi iš savęs ir panašiai. Štai tokio dialogo su savimi pavyzdys:

„Nebus? O ką gi tu padarysi, kad to nebūtų? Uždrausi? O kokią teisę turi? Ką tu joms galėsi pažadėti iš savo pusės, kad tokią teisę turėtum? Visą savo likimą, visą ateitį joms paskirsi, *kai baigsi mokslus ir tarnybą gausi*? Girdėjom jau tą, bet juk tai ateitis, o dabar? Juk čia reikia tuojau pat ką norint daryti, ar tu supranti tai? O ką tu dabar darai? Grobi tik iš jų. Juk jų pinigai iš šimto rublių pensijos, dar iš ponų Svidrigailovų su užstatu gaunami! O nuo Svidrigailovų, nuo Afanasijaus Ivanovičiaus Vachrušino kuo jas apginsi, milijonieriau būsimasai, Dzeuse, jų likimą lemiantysis? Po dešimties metų? Bet per dešimtį metų motina suspės apakti nuo skarelių, o gal ir nuo ašarų; bepasninkaudama sudžius. O sesuo? Na, pagalvok, kas gali būti su tavo seseria po dešimties metų ar per tuos dešimtį metų? Jau žinai?"
Taip jis save kankino tais klausimais ir tyčiojosi iš savęs, net lyg pasigardžiuodamas. (V, 50)

Toks jo dialogas su savimi vyksta visame romane. Keičiasi, tiesa, klausimai, keičiasi tonas, bet struktūra lieka ta pati. Būdinga, kad jo vidinė kalba pripildyta svetimų žodžių, tik ką jo išgirstų ar perskaitytų: iš motinos laiško, iš laiške cituotų Lužino, Dunečkos, Svidrigailovo kalbų, iš ką tik girdėtos Marmeladovo kalbos, iš jo perduotų Sonečkos žodžių ir t.t. Jis pripildo tų svetimų žodžių savo vidinę kalbą, komplikuodamas juos savais akcentais arba tiesiog pakeisdamas jų akcentus, įsijungdamas su jais į aistringą polemiką. Dėl to jo vidinė kalba konstruojama kaip grandinė gyvų ir aistringų replikų į visus jo išgirstus ir jį sujaudinusius svetimus žodžius, surinktus iš artimiausių dienų patirties. Į visus asmenis, su kuriais polemizuoja, jis kreipiasi „tu" ir beveik kiekvienam iš jų grąžina jo paties žodžius, pakeitęs toną ir akcentą. Be to, kiekvienas asmuo, kiekvienas naujas žmogus jam tuoj pat virsta simboliu, o jo vardas tampa bendriniu žodžiu: svidrigailovai, lužinai, sonečkos ir panašiai. „Ei jūs, Svidrigailovai! Ko jums čia reikia?" – rėkia jis kažkokiam įkaušusiam frantui, besimerginančiam girtai merginai. Sonečka, kurią jis pažįsta iš

Marmeladovo pasakojimų, jo vidinėje kalboje figūruoja kaip nereikalingo ir beprasmio pasiaukojimo simbolis. Tokia pat, tik su kitu atspalviu yra ir Dunia, savo reikšmę turi Lužino simbolis.

Tačiau kiekvienas asmuo į jo vidinę kalbą įeina ne kaip charakteris ar tipas, ne kaip fabulinis jo gyvenimo siužeto asmuo (sesuo, sesers jaunikis ir t.t.), bet kaip tam tikros gyvenimo nuostatos ir ideologinės pozicijos simbolis, kaip tų pačių ideologinių klausimų, kurie jį kankina, sprendimo gyvenime simbolis. Užtenka žmogui pasirodyti jo akiratyje, ir jis jam tuoj pat taps įsikūnijusiu jo paties klausimo sprendimu, kitokiu sprendimu, negu tas, kurį padarė jis pats; todėl kiekvienas jį labai jaudina ir gauna pastovų vaidmenį jo vidinėje kalboje. Visus tuos asmenis jis vieną su kitu gretina, lygina arba priešina, verčia vienas kitam atsakinėti, panašėti vienam į kitą arba demaskuoti vienam kitą. Galiausiai jo vidinė kalba plėtojasi kaip filosofinė drama, kur veikiantieji asmenys yra įkūnyti, realizuoti požiūriai į gyvenimą ir pasaulį.

Visi balsai, kuriuos Raskolnikovas įveda į savo vidinę kalbą, vienas su kitu susiliečia taip, kaip nebūna realiame dialoge. Skambėdami vienoje sąmonėje, jie gali tarytum prasiskverbti vienas į kitą. Jie yra suartinti, pritraukti vienas prie kito, iš dalies kerta vienas kitą, susikirtimo vietose sukurdami tam tikrus trūkčiojimus.

Jau anksčiau sakėme, kad Dostojevskio kūryboje nėra minties tapsmo, jo nėra netgi atskirų veikėjų sąmonėse (išskyrus retas išimtis). Prasminė medžiaga veikėjo sąmonei visada duota iš karto visa, ir duota ne atskirų minčių ir teiginių pavidalu, o žmogaus prasminių nuostatų pavidalu, balsų pavidalu ir tegalimas tarp jų pasirinkimas. Ta vidinė ideologinė kova, kurią veikėjas kovoja, yra kova už pasirinkimą tarp jau esančių prasminių galimybių, kurių kiekis lieka beveik nepasikeitęs per visą romaną. Motyvų: aš to nežinojau, aš to nemačiau, tai atsiskleidė man tik paskui, Dostojevskio pasaulyje nėra. Jo veikėjas viską žino ir viską mato nuo pat

pradžių. Kaip tik todėl tokie įprasti veikėjų (arba pasakotojo apie veikėjus) pareiškimai po katastrofos, esą jie jau iš anksto žinoję ir visa numatę. „Mūsų veikėjas suriko ir susigriebė už galvos. Deja! Jis tai nujautė jau seniai." Taip baigiasi *Antrininkas*. „Žmogus iš pogrindžio" nuolatos pabrėžia, kad jis viską žinojo ir viską iš anksto numatė. „Aš viską mačiau pats, mano neviltis buvo akivaizdi!" – sušunka *Romiosios* veikėjas. Tiesa, kaip dabar pamatysime, labai dažnai veikėjas nuo savęs slepia tai, ką žino, ir apsimeta pats prieš save nematąs to, kas iš tiesų visą laiką stovi jam prieš akis. Bet tokiu atveju mūsų pažymima ypatybė tik dar ryškiau pasireiškia.

Jokio minties tapsmo, veikiant naujai medžiagai, naujiems požiūriams, beveik nevyksta. Kalbama tik apie pasirinkimą, apie klausimo „kas aš" ir „su kuo aš" sprendimą. Rasti savo balsą ir orientuoti jį tarp kitų balsų, derinti jį su vienais, priešinti su kitais arba atskirti savo balsą nuo kito balso, su kuriuo jis neatskiriamai susilieja, – tokius uždavinius veikėjai sprendžia per visą romaną. Tai ir nulemia veikėjo žodį. Jis turi rasti save, atsiskleisti tarp kitų žodžių, patirdamas įtempčiausią santykį su jais. Ir visi šitie žodžiai paprastai pateikiami nuo pat pradžios. Per visą vidinį ir išorinį romano veiksmą jie tik įvairiai išsidėsto vienas kito atžvilgiu, patenka į įvairius derinius, bet jų kiekis, pateiktas iš pat pradžių, lieka nepasikeitęs. Galėtume pasakyti taip: jau iš pradžių pateikiama tam tikra pastovi ir savo turiniu nesikeičianti prasminė įvairovė, joje tevyksta akcentų vietos pakeitimas. Raskolnikovas dar iki žmogžudystės iš Marmeladovo pasakojimo susipažįsta su Sonios balsu ir tuoj pat nusprendžia eiti pas ją. Nuo pat pradžių jos balsas ir pasaulis įeina į Raskolnikovo akiratį, įsijungia į jo vidinį dialogą.

– Beje, Sonia, – sako Raskolnikovas po galutinio prisipažinimo jai, – kai aš patamsy gulėdavau ir vis man vaidendavosi, tai juk velnias mane gundė? Ką?

– Tylėkit! Nedrįskit, šventvagi, nieko, ničnieko jūs nesuprantat! O viešpatie! Juk nieko, ničnieko jis nesupras!

– Tylėk, Sonia, aš nėmaž nesijuokiu, aš juk ir pats žinau, kad velnias mane traukė. Tylėk, Sonia, tylėk, – kartojo jis niūriai ir atkakliai. – Aš viską žinau. **Visa tai aš jau pergalvojau ir peršnibždėjau pats sau, kai gulėjau tada patamsy... Dėl to visko aš pats su savim išsiginčijau iki paskutinio mažiausio bruoželio ir viską žinau, viską!** Ir taip įgriso, taip įgriso man tadá visi tie plepalai! Aš viską norėjau užmiršti ir iš naujo pradėti, Sonia, ir nustoti plepėjęs!.. Man kitką reikėjo sužinoti, kitkas kurstė mano rankas: **man reikėjo tada sužinoti, ir kuo greičiausiai sužinoti, ar aš utėlė kaip visi, ar žmogus?** Ar aš išgalėsiu peržengti, ar neišgalėsiu? Ar aš drebantis padaras, ar *teisę* turiu. Aš norėjau tau tik viena įrodyti: **kad velnias mane tada nutempė, o jau po to man paaiškino, jog aš neturėjau teisės ten eiti, nes esu lygiai tokia pat utėlė kaip ir visi! Pasityčiojo jis iš manęs, šit aš pas tave ir atėjau dabar!** Priimk svečią! Jei aš ne utėlė būčiau, argi aš būčiau pas tave atėjęs? Klausyk: kai aš tada pas senę ėjau, aš tiktai *pamėginti* ėjau... Taip ir žinok! (V, 436–438)

Tame Raskolnikovo šnabždesyje, kai jis vienas gulėjo tamsoje, skambėjo jau visi balsai, skambėjo ir Sonios balsas. Tarp jų jis ieškojo savęs (ir nusikaltimas buvo tik savęs išbandymas), dėliojo savo akcentus. Dabar vyksta jų perorientacija; tasai dialogas, kurio gabaliuką pacitavome, vyksta šio akcentų vietos pakeitimo pereinamuoju momentu. Balsai Raskolnikovo dvasioje jau pasislinko ir kitaip kerta vienas kitą. Bet veikėjo nenutrūkstamo balso romane taip ir neišgirsime; jo galimybė tik nurodoma epiloge.

Aišku, Raskolnikovo žodžio ypatybės su visa jam būdingų stilistinių reiškinių įvairove tuo dar toli gražu neišsemtos. Prie itin įtempto to žodžio gyvenimo dialoguose su Porfirijumi mums dar teks sugrįžti.

Prie *Idioto* sustosime dar trumpiau, nes čia kokių nors ypatingai naujų stilistinių reiškinių beveik nėra.

Į romaną įjungta Ipolito išpažintis („Mano būtinas pasiaiškinimas“) yra klasikinis išpažinties su galimybe išsisukti pavyzdys, kaip ir pati nepavykusi Ipolito savižudybė buvo sumanyta kaip savižudybė su galimybe išsisukti. Šį Ipolito sumanymą iš esmės teisingai apibūdina Myškinas. Atsakydamas Aglajai, manančiai, jog Ipolitas norėjęs nusišauti dėl to, kad jinai paskui perskaitytų jo išpažintį, Myškinas kalba:

Tai yra, tai... kaip jums pasakyti? Tai labai sunku paaiškinti. Tik jam turbūt norėjosi, kad visi apie jį susispiestų ir pasakytų jam, kad labai jį myli ir gerbia ir kad visi jį imtų įkalbinėti likti gyvą. Tikrai gali būti, kad jis jus labiau nei kitus turėjo galvoje, nes tokią minutę jus prisiminė ... nors, ko gero, ir pats nežinojo, kad jus turi galvoje. (VI, 484)

Tai, žinoma, ne koks nors išskaičiavimas, tai būtent galimybė išsisukti, kurią Ipolitas pasilieka ir kuri jo santykį su pačiu savimi painioja taip pat, kaip ir jo santykį su kitais.[29] Todėl Ipolito balsas iš vidaus irgi neužbaigiamas, irgi nepripažįsta taško kaip ir „žmogaus iš pogrindžio" balsas. Ne veltui jo paskutinis žodis (kaip buvo sumanyta išpažintis) ir faktiškai liko visai ne paskutinis, nes savižudybė nepasisekė.

Šiai paslėptai ir visą visumos stilių bei toną nulemiančiai nuostatai pasiekti – kad kitas tave pripažintų – priešingos yra atviros Ipolito deklaracijos, sąlygojančios jo išpažinties turinį: nepriklausomybė nuo svetimos nuomonės, abejingumas jai ir savosios valios pareiškimas.

Nenoriu išeiti, – sako jis, – nepalikęs žodžio kaip atsakymo, laisvo žodžio, o ne priverstinai ištarto, ne pasiteisinimui, – o ne! Prašyti atleidimo aš neturiu ko ir dėl ko, – o taip sau, todėl, kad pats to noriu. (VI, 468)

Šiuo prieštaravimu grindžiamas visas jo paveikslas, jo nulemta kiekviena Ipolito mintis, kiekvienas žodis.

Su tuo asmeniniu Ipolito žodžiu apie save susipina ir ideologinis žodis, kuris, kaip ir „žmogaus iš pogrindžio" atveju, nukreiptas į pasaulį, nukreiptas protestuojant; to protesto išraiška turi būti ir savižudybė. Jo mintis apie pasaulį rutuliojasi dialogo su kažkokia jį įžeidusia aukštesne jėga forma.

Myškino kalbos ir svetimo žodžio tarpusavio orientacija irgi labai įtempta, tačiau kiek kitokio pobūdžio. Ir vidinė Myškino kalba plėtojasi dialogiškai tiek savo paties, tiek kito atžvilgiu. Jis irgi kalba ne apie save, ne apie kitą, o pats su

[29] Tai irgi teisingai atspėja Myškinas: „...be to, galbūt jis visai ir negalvojo, o tik to norėjo... jam norėjosi paskutinį kartą su žmonėmis susitikti, jų pagarbą ir meilę pelnyti" (VI, 484–485).

savimi ir su kitu, ir tie vidiniai dialogai labai neramūs. Bet jį valdo daugiau savo paties žodžio (kito atžvilgiu) baimė, negu svetimo žodžio baimė. Jo apsirikimai kalbant, stabčiojimai ir kìta dažniausiai paaiškinami būtent šita baime; pradedant paprastu delikatumu kito atžvilgiu ir baigiant gilia ir principine baime pasakyti apie kitą sprendžiamą, galutinį žodį. Jis bijo savo minčių apie kitą, savo įtarimų ir spėliojimų. Tuo požiūriu labai tipiškas jo vidinis dialogas prieš Rogožino pasikėsinimą į jį.

Tiesa, pagal Dostojevskio sumanymą Myškinui būdingas **skvarbus žodis**, tai yra toks žodis, kuris pajėgia atvirai ir tvirtai įsikišti į kito žmogaus vidinį dialogą, padėdamas jam pažinti savo paties balsą. Vienu iš ryškiausių Nastasjos Filipovnos balsų trūkčiojimo momentų, kai Ganečkos bute ji desperatiškai vaidina „puolusią moterį", Myškinas jos vidiniam dialogui suteikia beveik lemiamą toną:

> – O jums ir negėda! Negi jūs tokia, kokia dabar apsimetėt. Ar gali taip būti! – suriko staiga kunigaikštis su giliu nuoširdžiu priekaištu.
>
> Nastasja Filipovna nustebo, šyptelėjo, bet lyg kažką slėpdama po savo šypsena, kiek sutrikusi, žvilgtelėjo į Ganią ir išėjo iš svetainės. Bet dar nepriėjusi iki priemenės, staiga grįžo, greitai prisiartino prie Ninos Aleksandrovnos, paėmė jos ranką ir pakėlė prie lūpų.
>
> – Aš juk iš tiesų ne tokia, jis atspėjo, – sušnibždėjo ji greitai, karštai, visa staiga užsiplieskusi ir paraudusi, ir apsisukusi išėjo, šį kartą taip greitai, kad niekas ir susivokti nespėjo, ko gi ji buvo grįžusi. (VI, 136)

Panašius ir panašų efektą sukeliančius žodžius jis sugebės pasakyti ir Ganiai, ir Rogožinui, ir Jelizavetai Prokofjevnai, ir kitiems. Bet tas skvarbus žodis, kreipimasis į vieną iš kito balsų kaip į tikrąjį pagal Dostojevskio sumanymą Myškino kalboje niekada neturi lemiančios galios. Jis neturi kažkokio galutinio įsitikinimo bei valdingumo ir dažnai paprasčiausiai nutrūksta. Tvirtas ir vientisas monologinis žodis nebūdingas ir jam. Vidinis jo žodžio dialogizmas toks pat stiprus ir toks pat neramus kaip ir kitų veikėjų.

Pereisime prie *Nelabųjų*. Sustosime tik prie Stavrogino išpažinties.

Stavrogino išpažinties stilistika atkreipė Leonido Grosmano dėmesį ir jis jai paskyrė nedidelį darbą, pavadintą „Stavrogino stilistika (Naujo *Nelabųjų* skyriaus tyrinėjimo klausimu)"[30].

Štai jo analizės rezultatai:

Tokia tad neįprasta ir subtili kompozicinė Stavrogino „Išpažinties" sistema. Aštri nusikaltėliškos sąmonės savianalizė ir negailestingas visų mažiausių jos atsišakojimų aprašymas ir pačioje pasakojimo intonacijoje reikalavo kažkokio naujo išsluoksniuojančio žodį ir išardančio vientisą bei glotnią kalbą principo. Beveik visame pasakojime jaučiame nuoseklų pasakojamąjį stilių išardantį principą. Giliai analitinė baisaus nusidėjėlio išpažintis reikalavo tokio pat kapoto ir tarytum nuolatos griūvančio įkūnijimo. Sintetiškai užbaigta, sklandi ir tolygi literatūrinio aprašymo kalba visai neatitiko tos chaotiškos ir siaubingos, neramios ir netvirtos nusikaltėliškos dvasios. Visas klaikus Stavrogino prisiminimų išsigimėliškumas ir neišsenkantis siaubas reikalavo išderinti tradicinį žodį. Košmariška tema atkakliai ieškojo kažkokių naujų iškreiptos ir suerzintos frazės išraiškos priemonių.

„Stavrogino išpažintis" – nuostabus stilistinis eksperimentas, kuriame klasikinė rusų romano grožinė proza pirmą kartą mėšlungiškai susvyravo, buvo iškreipta ir pastumta į kažkokių nežinomų ateities pasiekimų pusę. Tik šiuolaikinio Europos meno fone aptinkami pranašiški visų šios dezorganizuotos stilistikos priemonių vertinimo kriterijai[31].

Grosmanas Stavrogino išpažinties stilių suvokė kaip monologinę jo sąmonės išraišką; tas stilius, jo nuomone, atitinka temą, tai yra patį nusikaltimą, ir Stavrogino sielą. Taigi Grosmanas išpažinčiai pritaikė įprastinės stilistikos, atsižvelgiančios tik į tiesioginį žodį, pripažįstantį tik save ir savo objektą, principus. Iš tiesų Stavrogino išpažinties stilių nulemia visų pirma jos vidinė dialoginė nuostata kito atžvilgiu. Būtent ta atodaira į kitą nulemia jos stiliaus lūžius ir visą specifinį jos vaizdą. Kaip tik tai turėjo galvoje ir Tichonas, pradėjęs tiesiai nuo išpažinties stiliaus „estetinės kritikos". Būdinga, kad Grosmanas visai iš akių išleidžia ir savo straipsnyje necituoja

[30] Knygoje *Поэтика Достоевского*, Москва: Государственная академия художественных наук, 1925. Pirmą kartą straipsnis buvo išspausdintas antrajame rinkinyje *Достоевский. Статьи и материалы*, под ред. А.С. Долинина, Москва–Ленинград: Мысль, 1924.

[31] Л. Гроссман, *Поэтика Достоевского*, с. 162.

to, kas Tichono kritikoje svarbiausia, o kalba tik apie antraeilius dalykus. Tichono kritika labai svarbi, nes ji, be abejonės, išreiškia meninį paties Dostojevskio sumanymą.

Kurgi Tichonas įžvelgia pagrindinę stilistinę išpažinties ydą?

Pirmieji Tichono žodžiai, perskaičius Stavrogino užrašus, buvo:

– O ar negalima šiame dokumente padaryti tam tikrų pataisymų?
– Kam? Aš rašiau nuoširdžiai, – atsakė Stavroginas.
– Šiek tiek stilių...[32]

Taigi išpažintyje Tichoną nustebino visų pirma stilius ir jo nevaizdingumas. Pacituosime ištrauką iš jų dialogo, kuri atskleidžia tikrąją Stavrogino stiliaus esmę:

– **Jūs lyg tyčia norite šiurkščiau save pavaizduoti nei troktų jūsų širdis...** – vis labiau drąsėjo Tichonas. Matyt, „dokumentas" padarė jam stiprų įspūdį.

– Pavaizduoti? Kartoju jums: aš „nevaizdavau" savęs ir tikrai „nesimaiviau".

Tichonas tuoj nuleido akis.

– Dokumentas šitas atsirado tiesiog iš širdies, iš mirtinai įžeistos širdies, – ar taip aš suprantu? – pratarė jis atkakliai ir nepaprastai karštai. – Tai yra atgaila ir jus nugalėjęs natūralus jos poreikis, ir jūs atsidūrėte dideliame kely, negirdėtam kely. **Bet jūs jau tarytum iš anksto nekenčiate ir niekinate visus tuos, kurie perskaitys, kas čia parašyta, ir kviečiate juos į kovą.** Nesigėdydamas prisipažinti padaręs nusikaltimą, **kodėl gėdijatės atgailos?**

– Gėdijuosi?

– **Ir gėdijatės, ir bijotės!**

– Bijausi?

– Mirtinai. **Tegu žiūri į mane, sakote jūs; na, o jūs pats, kaip į juos žiūrėsite.** Kai kurios jūsų pasakojimo vietos sustiprintos stiliaus, jūs lyg gėritės savo psichologija ir griebiatės kiekvienos smulkmenos, kad tik **nustebintumėte skaitytoją** beširdiškumu, kurio neturite. **Kas gi tai, jei ne išdidus kaltojo iššūkis teisėjui?**[33]

Stavrogino išpažintis, kaip ir Ipolito ar „žmogaus iš pogrindžio" išpažintis, – tai į kitą įtemptai orientuota išpažintis,

[32] *Документы по истории литературы и общественности*, выпуск I, Ф.М. Достоевский, Москва: издательство центрархива РСФСР, 1922, с. 32.
[33] Ibid., p. 33.

į kitą, be kurio veikėjas negali apsieiti, bet kurio tuo pat metu nekenčia ir kurio nuomonės nepriima. Todėl Stavrogino išpažintis, kaip ir anksčiau mūsų nagrinėtos išpažintys, neturi užbaigiančios galios ir krypsta į tą pačią nevykusią begalybę, į kurią taip akivaizdžiai krypo „žmogaus iš pogrindžio" kalba. Nepripažintas ir neįtvirtintas kito Stavroginas nesugeba pripažinti pats savęs, bet drauge nenori priimti ir kito nuomonės apie save. „Bet man liks tie, kurie viską žinos ir žiūrės į mane, o aš į juos. Aš noriu, kad į mane visi žiūrėtų. Ar bus man nuo to lengviau – nežinau. Išbandau kaip paskutinę priemonę." Tačiau jo išpažinties stilių nulemia jo neapykanta ir priešiškumas tiems „visiems".

Stavrogino požiūris į save ir į kitą uždarytas tame pačiame beviltiškame rate, kuriuo vaikščiojo ir „žmogus iš pogrindžio", „nekreipdamas jokio dėmesio į savo draugus" ir tuo pat metu kaukšėdamas batais, kad jie pagaliau neišvengiamai pastebėtų, kaip jis jų nepaiso. Čia tai pateikta, remiantis kita medžiaga, labai tolima nuo komizmo. Tačiau Stavrogino padėtis vis dėlto komiška. „Netgi pačios didžiausios atgailos **formoje** čia yra kažkas **juokinga**", – sako Tichonas.

Bet, pereidami prie pačios „Išpažinties", turime pripažinti, kad pagal išorinius stiliaus požymius ji ryškiai skiriasi nuo *Užrašų iš pogrindžio*. Nė vienas svetimas žodis, nė vienas svetimas akcentas neįsiveržia į jos audinį. Nėra nė vienos išlygos, nė vieno pasikartojimo, nė vieno daugtaškio. Jokių išorinių lemiančios svetimo žodžio įtakos požymių lyg ir nėra. Čia iš tiesų svetimas žodis taip prasiskverbė į vidų, į pačius struktūros atomus, supriešintos replikos viena prie kitos taip arti prisispaudė, kad žodis atrodo išoriškai monologiškas. Bet netgi ir nejautri ausis vis dėlto sugaus jame tą aštrų ir nesutaikomą balsų trūkčiojimą, kurį iš karto ir nurodė Tichonas.

Stilių visų pirma nulemia ciniškas kito ignoravimas, pabrėžtinai tyčinis ignoravimas. Frazė šiurkščiai nutrūkstanti ir ciniškai tiksli. Tai ne blaivus griežtumas ir tikslumas, ne

dokumentiškumas įprastine prasme, nes toks į savo objektą nukreiptas realistinis dokumentiškumas – nepaisant viso stiliaus sausumo – ir siekia būti adekvatus visoms jo pusėms. Stavroginas savo žodį stengiasi pateikti be vertybinio akcento, padaryti jį tyčia medinį, išgyvendinti iš jo visus žmogiškus tonus. Jis nori, kad visi į jį žiūrėtų, bet kartu užsideda nejudančią numirėlio kaukę. Todėl kiekvieną sakinį jis performuluoja taip, kad jame neatsiskleistų jo asmeninis tonas, nepraslystų jo atgailaujantis arba paprasčiausiai susijaudinęs akcentas. Todėl jis sulaužo frazę, nes normali frazė pernelyg lanksčiai ir jautriai perduotų žmogaus balsą.

Pateiksime tik vieną pavyzdį:

Aš, Nikolajus Stavroginas, atsargos karininkas nuo 186... metų, gyvenau Peterburge ištvirkaudamas, tačiau tai man neteikė malonumo. Kurį laiką aš tuomet turėjau tris butus. Viename gyvenau aš pats, viešbutyje su maitinimu ir tarnais, kur gyveno ir Marija Lebiadkina, dabar teisėta mano žmona. O kitus butus išsinuomojau pamėnesiui intrigai: viename priiminėjau mane mylėjusią damą, o kitame jos tarnaitę ir vienu metu labai norėjau jas abi suvesti, kad ponia ir mergšė pas mane susitiktų. Pažindamas abiejų charakterius laukiau sau iš šito pokšto didelio malonumo.[34]

Frazė lyg ir nutrūksta ten, kur prasideda gyvas žmogaus balsas. Stavroginas tarytum nusisuka nuo mūsų po kiekvieno mestelėto mums žodžio. Nuostabu, kad netgi žodį „aš" jis stengiasi praleisti ten, kur kalba apie save, kur „aš" – ne paprasta formali nuoroda prie veiksmažodžio, o kur jis turi būti stipriai ir asmeniškai akcentuotas (pavyzdžiui, pirmajame ir paskutiniajame cituotos ištraukos sakinyje). Visos sintaksinės ypatybės, kurias pažymi Grosmanas, – sulaužyta frazė, tyčia blankus arba tyčia ciniškas žodis ir kt. – iš esmės išreiškia pagrindinį Stavrogino siekimą pabrėžtinai ir provokuojant pašalinti iš savo žodžio gyvą asmeninį akcentą, kalbėti nusigręžus nuo klausytojo. Aišku, greta šito, Stavrogino „Išpažintyje" rastume ir kai kuriuos iš tų reiškinių, su kuriais susipažinome prieš tai pateiktuose monologiniuose veikėjų pasisakymuose,

[34] Ibid., p. 15.

tiesa, susilpninta forma ir, šiaip ar taip, pajungtus pagrindinei dominuojančiai tendencijai.

Paauglio pasakojimas, ypač pradžioje, mus tarytum vėl grąžina prie *Užrašų iš pogrindžio*: ta pati paslėpta ir atvira polemika su skaitytoju, tos pačios išlygos, daugtaškiai, tas pats nujaučiamų replikų įvedimas, ta pati visų santykių su savimi ir kitu dialogizacija. Tokios pat ypatybės būdingos, aišku, ir Paauglio, kaip veikėjo, žodžiui.

Versilovo žodyje pastebimi kiek kitokie reiškiniai. Tai santūrus ir tarytum gana estetiškas žodis. Bet iš tikrųjų ir jis neturi tikro išvaizdumo. Visas jis sukonstruotas taip, kad tyčia ir pabrėžtinai su santūriai kitą niekinančiu iššūkiu prislopintų visus asmeninius tonus ir akcentus. Tai piktina ir įžeidžia Paauglį, trokštantį girdėti tikrąjį Versilovo balsą. Su nuostabiu meistriškumu Dostojevskis retkarčiais verčia prasiveržti ir tą balsą su naujomis ir netikėtomis jo intonacijomis. Versilovas ilgai ir atkakliai vengia susitikti su Paaugliu akis į akį be savo susikurtos ir visada taip grakščiai dėvimos žodžių kaukės. Štai vienas iš susitikimų, kai Versilovo balsas prasiveržia.

– Tie laiptai... – vebleno Versilovas, tęsdamas žodžius, turbūt todėl, kad ką nors pasakytų ir, matyt, bijodamas, kad aš ko nors nepasakyčiau, – tie laiptai, aš atpratau, o tavo trečias aukštas, o, beje, aš dabar rasiu kelią... Nesirūpink, mielasis, dar persišaldysi...

Mes jau priėjome iki lauko durų, o aš vis ėjau jam įkandin. Jis atidarė duris; greit įsiveržęs vėjas užpūtė mano žvakę. Tada aš staiga sugriebiau jį už rankos; buvo visiškai tamsu. Jis krūptelėjo, tačiau tylėjo. Aš pripuoliau prie jo rankos ir staiga ėmiau godžiai ją bučiuoti, keletą kartų, daug kartų.

– Mano mielas berniuk, už ką gi tu mane taip myli? – pratarė jis, bet jau visai kitu balsu. Jo balsas sudrebėjo, ir kažkas visiškai nauja suskambo jame, tarsi ir ne jis kalbėtų. (VIII, 229–230)

Bet dviejų balsų trūkčiojimas Versilovo balse ypatingai stiprus santykiuose su Achmakova (meilė-neapykanta) ir iš dalies – su Paauglio motina. Tas trūkčiojimas baigiasi visišku laikiniu šių balsų susiskaidymu – susidvejinimu.

Broliuose Karamazovuose monologinės veikėjo kalbos struktūroje atsiranda naujas momentas, prie kurio mes turime

trumpai sustoti, nors iš tikrųjų jis visiškai atsiskleidžia jau dialoge.

Sakėme, kad Dostojevskio veikėjai nuo pat pradžios viską žino ir tik renkasi tarp tos jau esančios prasminės medžiagos. Bet kartais jie slepia nuo savęs tai, ką iš tiesų jau žino ir mato. Paprasčiausia to išraiška – dvigubos mintys, būdingos visiems Dostojevskio veikėjams (netgi Myškinui ir Aliošai). Viena mintis – aiški, nulemianti kalbos **turinį**, kita – paslėpta, bet, nepaisant to, sąlygojanti kalbos **struktūrą**, metanti ant jos savo šešėlį.

Apysaka *Romioji* tiesiogiai remiasi sąmoningo nežinojimo motyvu. Veikėjas pats nuo savęs slepia ir rūpestingai iš savo žodžio šalina kažką, kas visą laiką stovi jam prieš akis. Visa jo monologo esmė – priversti save galų gale pamatyti ir pripažinti iš esmės jau nuo pat pradžių žinomą ir matomą. Du šio monologo trečdaliai nulemti veikėjo beviltiško bandymo apeiti tai, kas jau iš vidaus nulemia jo mintį ir kalbą kaip neregimai dalyvaujanti „tiesa". Iš pradžių jis stengiasi „surinkti savo mintis į tašką", esantį kitoje šios tiesos pusėje. Bet galiausiai vis dėlto yra priverstas surinkti jas šiame jam baisiame „tiesos" taške.

Giliausiai šis stilistinis motyvas išplėtotas Ivano Karamazovo kalbose. Iš pradžių tėvo mirties troškimas, o paskui ir dalyvavimas žmogžudystėje yra faktai, kurie neregimai nulemia jo žodį, aišku, glaudžiai ir neatskiriamai susijusį su dvilype ideologine jo orientacija pasaulyje. Romane vaizduojamas Ivano vidinio gyvenimo procesas didele dalimi yra sužinojimo ir įteigimo sau ir kitiems to, ką jis iš esmės jau seniai žino, procesas.

Kartojame, šis procesas daugiausia plėtojasi dialoguose ir visų pirma dialoguose su Smerdiakovu. Smerdiakovas pamažu ir užvaldo tą Ivano balsą, kurį šis pats nuo savęs slepia. Smerdiakovas šį balsą ir gali valdyti todėl, kad Ivano sąmonė į tą pusę nežiūri ir nenori žiūrėti. Galų gale jis gauna iš Ivano jam reikiamą veiksmą ir žodį. Ivanas išvažiuoja į Čermašnę, kur atkakliai jį kreipė Smerdiakovas.

20 -797

Jam jau atsisėdus į tarantasą, Smerdiakovas prišoko pataisyti kilimo.
– Matai... į Čermašnę važiuoju... – kažkaip staiga ištrūko Ivanui Fiodorovičiui, vėl kaip vakar savaime išlėkė, dar su kažkokiu nervingu juokeliu. Vėliau jis šitai ilgai prisimindavo.
– Vadinasi, tiesą žmonės sako, kad su protingu žmogumi įdomu ir pasišnekučiuoti, – tvirtai atsakė Smerdiakovas, skvarbiai žvilgtelėjęs į Ivaną Fiodorovičių. (IX, 351)

Aiškinimosi sau ir laipsniško pripažinimo to, ką jis iš esmės žinojo, ką sakė antrasis jo balsas, procesas sudaro tolesnių romano dalių turinį. Procesas liko nebaigtas. Jį nutraukė psichinė Ivano liga.

Ideologinis Ivano žodis, asmeninė to žodžio orientacija ir dialoginis jo nukreiptumas į savo objektą pasireiškia ypač ryškiai ir aiškiai. Tai ne sprendimas apie pasaulį, bet individualus jo nepriėmimas, atsisakymas, nukreiptas į Dievą, kaip į pasaulio tvarkos kaltininką. Bet šis ideologinis Ivano žodis rutuliojasi lyg ir dvigubame dialoge: į Ivano dialogą su Aliośa įterptas Ivano sukurtas Didžiojo inkvizitoriaus dialogas (teisingiau, dialogizuotas monologas) su Kristumi.

Pakalbėsime dar apie vieną žodžio Dostojevskio kūryboje rūšį – šventųjų gyvenimo žodį. Jis atsiranda Šlubelės kalbose, Makaro Dolgorukio kalbose ir galų gale Zosimos gyvenime. Galbūt pirmą kartą jis pasirodė Myškino pasakojimuose (ypač epizode su Mari). Šventųjų gyvenimų žodis – žodis be atodairos, ramiai priklausantis sau ir savo objektui. Bet Dostojevskio kūryboje šis žodis, aišku, stilizuotas. Monologiškai tvirtas ir pasitikintis veikėjo balsas iš esmės niekada nepasirodo jo kūriniuose, nors tam tikras jo nusistatymas kai kuriais retais atvejais aiškiai jaučiasi. Kai veikėjas pagal Dostojevskio sumanymą artėja prie tiesos apie save patį, susitaiko su kitu ir įvaldo savo tikrąjį balsą, jo stilius ir tonas pradeda keistis. Kai, pavyzdžiui, *Romiosios* veikėjas pagal sumanymą atranda tiesą: „Tiesa nepaprastai sutaurina jo protą ir širdį. Į pabaigą netgi pasakojimo tonas pakinta, lyginant su netvarkinga jo pradžia" (iš Dostojevskio pratarmės).

Štai tas pasikeitęs veikėjo balsas paskutiniame apysakos puslapyje:

Akla, akla! Mirusi, negirdi! Tu nežinai, kokiu rojumi aš tave apsupčiau! Rojaus sodas būtų mano sieloje ir aš pasodinčiau jį aplink tave! Na, tu manęs nemylėtum, – ir tegu, ką gi? Viskas ir būtų *taip*, viskas ir pasiliktų *taip*. Pasakotum tik man kaip draugui, – ir džiaugtumėmės, ir juoktumėmės laimingi, žiūrėdami vienas kitam į akis. Taip ir gyventume. Ir jei kitą pamiltum, – tegu, tegu! Tu eitum su juo ir juoktumeisi, o aš žiūrėčiau iš kitos gatvės pusės... O, tebūna viskas, tik tegu ji nors kartą atsimerkia! Vienai akimirkai, tik vienai! Pažiūrėtų į mane kaip andai, kai stovėjo priešais ir prisiekė, kad bus ištikima žmona! O, vien pažvelgus viską suprastų. (X, 419)

Tuo pačiu stiliumi analogiški žodžiai apie rojų, bet tik išsipildymo tonais skamba „jaunuolio, vienuolio Zosimos brolio" kalbose, paties Zosimos kalbose po pergalės prieš save (epizodas apie tarną ir dvikovą) ir galų gale „paslaptingo lankytojo" kalbose po to, kai šis atlieka atgailą. Bet visos tos kalbos daugiau ar mažiau pajungtos stilizuotiems bažnytinių šventųjų gyvenimų ir bažnytinės išpažinties stiliaus tonams. Pačiame pasakojime šitie tonai pasirodo tik vieną kartą, *Broliuose Karamazovuose*, skyriuje „Galilėjos Kana".

Ypatingą vietą užima **skvarbus žodis**, kuris Dostojevskio kūriniuose turi savo funkcijų. Pagal sumanymą jis turi būti tvirtas, monologiškas, nesuskaldytas žodis, žodis be atodairos, be galimybės išsisukti, be vidinės polemikos. Bet šitas žodis galimas tik realiame dialoge su kitu.

Apskritai balsų susitaikymas ir susiliejimas netgi vienoje sąmonėje – pagal Dostojevskio sumanymą ir atsižvelgiant į pagrindines jo ideologines prielaidas – negali būti monologinis aktas, bet jis suponuoja veikėjo balso įsijungimą į chorą; tačiau tam būtina sulaužyti ir užslopinti savo fiktyvius balsus, pertraukiančius ir mėgdžiojančius tikrąjį žmogaus balsą. Visuomeninėje Dostojevskio ideologijoje tai virsdavo reikalavimu susilieti inteligentijai ir liaudžiai: „Susitaikyk, išdidus žmogau, ir visų pirma palaužk savo išdidumą. Susitaikyk, dykinėjantis žmogau, ir visų pirma padirbėk liaudies labui." Jo religinėje ideologijoje tai reiškė – įsijungti į chorą ir su visais užgiedoti „Hosanna!" Šiame chore žodis perduodamas iš lūpų į lūpas vis tais pačiais šlovinimo, džiaugsmo ir linksmybės

tonais. Tačiau jo romanuose išskleista ne toji sutaikytų balsų polifonija, o kovojančių ir iš vidaus suskaidytų balsų polifonija. Šie pastarieji pateikti jau ne kaip riboti ideologiniai troškimai, bet kaip reali to laiko tikrovė. Socialinė ir religinė utopija, būdinga jo ideologinėms pažiūroms, neprarijo ir neištirpdė jo objektyvaus meninio pasaulėvaizdžio.

Keletas žodžių apie pasakotojo stilių.

Pasakotojo žodyje ir vėliausiuose kūriniuose nėra, lyginant su veikėjo žodžiu, jokių naujų tonų ir jokių esminių nuostatų. Jis kaip ir anksčiau yra žodis tarp kitų žodžių. Apskritai pasakojimas juda tarp dviejų ribų: tarp sausai informacinio, protokolinio, anaiptol nevaizduojančio žodžio ir tarp veikėjo žodžio. Bet ten, kur pasakojimas siekia perteikti veikėjo žodį, jis pateikia jį su perkeltu ar pakeistu akcentu (erzinančiai, polemiškai, ironiškai) ir tik rečiausiais atvejais siekia su juo vienaakcenčio susiliejimo.

Tarp tų dviejų ribų pasakotojo žodis juda kiekviename romane.

Tų dviejų ribų įtaka akivaizdžiai atsiskleidžia netgi skyrių pavadinimuose: vieni pavadinimai paimti tiesiog iš veikėjo žodžių (bet, kaip skyrių pavadinimai, tie žodžiai, aišku, įgauna kitą akcentą); kiti pateikti veikėjo stiliumi; treti turi dalykinį, informatyvų pobūdį, pagaliau ketvirti – sąlygiškai literatūriniai. Štai pavyzdys kiekvienam atvejui iš *Brolių Karamazovų*: IV skyrius (antrojoje knygoje): „Kam gyvena toks žmogus" (Dmitrijaus žodžiai); II skyrius (pirmojoje knygoje) „Pirmuoju sūnumi nusikratė" (Fiodoro Pavlovičiaus stiliumi); I skyrius (pirmojoje knygoje) „Fiodoras Pavlovičius Karamazovas" (informacinis pavadinimas); VI skyrius (penktosios knygos) „Kol kas dar labai neaiškus" (sąlygiškai literatūrinis pavadinimas); *Brolių Karamazovų* turinys kaip mikrokosmosas apima visą į romaną įeinančių tonų bei stilių įvairovę.

Nė viename romane ta tonų ir stilių įvairovė nesubendravardiklinama. Niekur nėra žodžio-dominantės, nei autoriaus žodyje, nei pagrindinio veikėjo žodyje. Stiliaus vienovės

šia monologine reikšme Dostojevskio romanuose nėra. O pasakojimo struktūros visuma, kaip matėme, dialogiškai nukreipta į veikėją. Nes absoliuti visų be išimties kūrinio elementų dialogizacija – esminis paties autoriaus sumanymo momentas.

Kur pasakojimas kaip svetimas balsas neįsivelia į vidinį veikėjų dialogą, kur jis neįsilieja į trūkčiojantį junginį su vieno ar kito iš jų kalba, ten faktą jis pateikia be balso, be intonacijos arba su sąlygiška intonacija. Sausas informacinis, protokolinis žodis – tarsi bebalsis žodis, žaliava balsui. Bet šitas bebalsis ir beakcentis faktas pateikiamas taip, kad galėtų įeiti į paties veikėjo akiratį ir tapti jo paties balso medžiaga, medžiaga jo savo paties teismui. Savojo sprendimo, savojo vertinimo autorius į jį neįdeda. Būtent todėl pasakotojas neturi akiračio pertekliaus, neturi perspektyvos.

Taigi vieni žodžiai su vidiniu veikėjo dialogu susiję tiesiai ir atvirai, kiti – potencialiai: autorius konstruoja juos taip, kad juos galėtų įvaldyti paties veikėjo sąmonė ir balsas, jų akcentas iš anksto nenulemtas, jam palikta laisva vieta.

Taigi Dostojevskio kūriniuose nėra galutinio, užbaigiančio, kartą ir visiems laikams nulemiančio žodžio. Todėl nėra ir aiškiai apibrėžto veikėjo paveikslo, atsakančio į klausimą – „kas jis?" Čia yra tik klausimai – „kas aš?" ir „kas tu?". Bet ir šie klausimai skamba nenutrūkstančiame ir neužbaigiamame vidiniame dialoge. Veikėjo žodį ir žodį apie veikėją nulemia atviras dialogiškas santykis su pačiu savimi ir su kitu. Autoriaus žodis negali apimti visų pusių, uždaryti ir užbaigti veikėjo ir jo žodžio iš išorės. Jis gali tik kreiptis į jį. Visus apibūdinimus ir visus požiūrius praryja dialogas, jie įtraukiami į jo tapsmą. Neakivaizdaus žodžio, kuris neįsitrauktų į vidinį veikėjo dialogą, neutraliai ir objektyviai kurtų jo užbaigtą paveikslą, Dostojevskio kūryboje nėra. „Neakivaizdus" žodis, suvedantis galutinius asmenybės rezultatus, neįeina į jo sumanymą. Tvirto, mirusio, užbaigto, neatsakyto, jau pasakiusio savo paskutinį žodį Dostojevskio pasaulyje nėra.

Veikėjo savimonė Dostojevskio kūryboje ištisai dialogizuota: kiekvienu momentu ji pasukta į išorę, įtemptai kreipiasi į save, į kitą, į trečią. Gyvo nukreiptumo nesant į save patį ir į kitus nėra jo ir sau pačiam. Šia prasme galima sakyti, jog Dostojevskio žmogus – tai **kreipinio subjektas**. Apie jį negalima kalbėti, – į jį tegalima kreiptis. Tos „žmogaus dvasios gilumos", kurių vaizdavimą Dostojevskis laikė svarbiausiu savo realizmo „giliausia prasme" uždaviniu, atsiskleidžia tik įtemptai kreipiantis. Neįmanoma užvaldyti žmogaus vidaus, neįmanoma jo pamatyti ir suprasti, darant jį bejausmės, neutralios analizės objektu, negalima jo užvaldyti ir susiliejant su juo, įsijaučiant į jį. Ne, prie jo galima priartėti ir jį atskleisti – teisingiau, priversti atsiskleisti patį – tik bendraujant, dialogiškai. Ir pavaizduoti žmogaus vidų, kaip tai suprato Dostojevskis, galima tik vaizduojant žmogaus bendravimą su kitu. Tik bendraujant, tik vieno žmogaus sąveikoje su kitu atsiskleidžia „žmogus žmoguje" ir kitiems, ir sau.

Visiškai aišku, kad Dostojevskio meninio pasaulio centre turi būti dialogas, ir dialogas ne kaip priemonė, o kaip pats sau tikslas. Dialogas čia – ne veiksmo išvakarės, o pats veiksmas. Jis nėra ir būdas atskleisti, surasti jau tarsi išbaigtą žmogaus charakterį; ne, čia žmogus ne tik išreiškia save į išorę, o pirmą kartą tampa tuo, kas jis yra, kartojame, – ne tik kitiems, bet ir pačiam sau. Būti – reiškia dialogiškai bendrauti. Kai baigiasi dialogas – baigiasi viskas. Todėl dialogas iš esmės negali ir neturi baigtis. Savo religinėje utopinėje pasaulėžiūroje dialogą Dostojevskis perkelia į amžinybę, suvokdamas ją kaip amžiną džiaugimąsi drauge, gėrėjimąsi drauge, santarvę. Romane tai pateikta kaip dialogo neužbaigtumas, o pradžioje – kaip nevykusi jo nepabaigiamybė.

Viskas Dostojevskio romanuose sueina į dialogą, į dialogišką priešstatą kaip į savo centrą. Viskas – būdas, dialogas – tikslas. Vienas balsas nieko nebaigia ir nieko neišsprendžia. Du balsai – gyvenimo minimumas, būties minimumas.

Potenciali dialogo nepabaigiamybė Dostojevskio sumanyme jau pati savaime lemia, kad toks dialogas negalės būti siužetinis tikrąja šio žodžio prasme, nes siužetinis dialogas taip pat būtinai siekia pabaigos, kaip ir pats siužetinis įvykis, kurio elementas jis iš esmės ir yra. Todėl dialogas Dostojevskio kūryboje, kaip jau sakėme, visada nesiužetinis, tai yra iš vidaus nepriklausomas nuo siužetinių kalbančiųjų ryšių, nors, aišku, parengia jį siužetas. Pavyzdžiui, Myškino dialogas su Rogožinu – tai anaiptol ne dviejų varžovų dialogas, o „žmogaus su žmogumi" dialogas, nors būtent konkuravimas juodu ir suvedė. Dialogo branduolys visada nesiužetinis, kad ir kaip siužetiškai jis būtų įtemptas (pavyzdžiui, Aglajos ir Nastasjos Filipovnos dialogas). Užtat dialogo apvalkalas visada itin siužetiškas. Tik ankstyvojoje Dostojevskio kūryboje dialogai buvo kiek abstraktaus pobūdžio ir siužetiškai tvirtai neįrėminti.

Pagrindinė dialogo schema Dostojevskio kūryboje labai paprasta: dviejų žmonių priešstata kaip „aš" ir „kitas" priešstata.

Ankstyvojoje kūryboje tas „kitas" irgi kiek abstraktus: tai – kitas kaip toks. „Aš tai vienas, o jie visi", – galvojo apie save jaunystėje „žmogus iš pogrindžio". Bet taip iš esmės jis tebegalvoja ir tolesniame gyvenime. Pasaulis jam suskyla į dvi stovyklas: vienoje – „aš", kitoje – „jie", tai yra be išimties visi „kiti", nesvarbu, kas jie tokie. Kiekvienas žmogus jam egzistuoja visų pirma kaip „kitas". Ir tas žmogaus apibūdinimas tiesiogiai nulemia ir visus jo santykius su juo. Visiems žmonėms jis suteikia bendrą vardiklį – „kitas". Mokyklos draugus, bendradarbius, tarną Apoloną, pamilusią jį moterį ir netgi pasaulio tvarkos kūrėją, su kuriuo jis polemizuoja, jis priskiria šiai kategorijai ir reaguoja į juos visų pirma kaip į „kitus" savo atžvilgiu.

Toks abstraktumas yra nulemtas viso šio kūrinio sumanymo. Veikėjo iš pogrindžio gyvenimas neturi jokio siužeto. Siužetinį gyvenimą, kuriame yra draugai, broliai, tėvai, žmonos, varžovai, mylimos moterys ir t.t. ir kuriame jis pats galėtų

būti broliu, sūnumi, vyru, jis išgyvena tik svajonėse. Tikrajame jo gyvenime nėra tų realių žmogiškų kategorijų. Todėl vidiniai ir išoriniai dialogai šiame kūrinyje tokie abstraktūs ir klasiškai aiškūs, kad palyginti juos galima būtų tik su Racine'o dialogais. Išorinio dialogo nepabaigiamumas čia pasireiškia matematiškai taip pat tiksliai, kaip ir vidinio dialogo nepabaigiamumas. Realus „kitas" į „žmogaus iš pogrindžio" pasaulį gali įeiti tik kaip tas „kitas", su kuriuo jis jau beviltiškai viduje polemizuoja. Bet koks svetimas realus balsas neišvengiamai susilieja su jau skambėjusiu veikėjo ausyse svetimu balsu. Ir realus „kito" žodis į *perpetuum mobile* judėjimą įtraukiamas taip pat, kaip ir visos nujaučiamos svetimos replikos. Veikėjas tironiškai reikalauja iš jo visiško savęs pripažinimo ir įtvirtinimo, bet tuo pat metu nepriima šito pripažinimo ir įtvirtinimo, nes jame jis atsiskleidžia silpnąja, pasyviąja puse: suprastas, priimtas, atleistomis kaltėmis. Šito negali pakelti jo išdidumas.

Ir nesenų ašarų, kurių aš prieš tave kaip sugėdinta boba negalėjau sulaikyti, niekuomet tau neatleisiu! Ir to, ką dabar tau prisipažįstu, irgi niekada *tau* neatleisiu!

Taip rėkia jis prisipažindamas jį pamilusiai merginai.

Ar tu supranti, kad aš dabar, išsisakęs tau, tavęs nekęsiu už tai, jog čia buvai ir klauseisi? Žmogus tik kartą gyvenime taip išsipasakoja, ir tai isterijos priepuolio metu! Ko tau dar? Ko tu dar po viso to stypsai prieš mane, kankini mane, nunueini? (IV, 237–238)

Bet ji nenuėjo. Atsitiko dar blogiau. Ji suprato jį ir priėmė tokį, koks jis yra. Jos užuojautos ir to priėmimo jis negalėjo pakelti.

Šovė ir į mano suaudrintą galvą, kad vaidmenys juk dabar galutinai pasikeitę, kad didvyrė dabar jinai, o aš lygiai tokia pat pažeminta ir sugniuždyta būtybė, kokia ji buvo prieš mane tą naktį – prieš keturias dienas... Ir visa tai man atėjo į galvą dar tomis minutėmis, kai kniūpsčias gulėjau ant sofos!

Dieve mano, nejaugi aš tada jai pavydėjau?

Nežinau, iki šiol dar nepajėgiu nuspręsti, o tada, žinoma, dar menkiau nei dabar galėjau tai suprasti. Nevaldydamas ir nekankindamas ko nors aš juk negaliu gyventi... Bet... bet juk svarstymais nieko nepaaiškinsi, o todėl ir svarstyti neverta. (IV, 239)

„Žmogus iš pogrindžio" lieka savo beviltiškoje priešstatoje su „kitu". Realus žmogaus balsas, kaip ir nujaučiama replika, negali užbaigti jo begalinio vidinio dialogo.

Jau kalbėjome, kad vidinis dialogas (tai yra mikrodialogas) ir jo kūrimo principai buvo tasai pagrindas, kuriuo remdamasis Dostojevskis iš pradžių įvesdavo kitus realius balsus. Šį vidinio ir išorinio, kompoziciškai išreikšto, dialogo santykį ir turime dabar patyrinėti atidžiau, nes jame slypi Dostojevskio dialogo kūrimo esmė.

Matėme, kad *Antrininke* antrą veikėją (antrininką) Dostojevskis įvedė tiesiog kaip paties Goliadkino antro vidinio balso įsikūnijimą. Toks pat buvo ir pasakotojo balsas. Kita vertus, vidinis Goliadkino balsas pats buvo tik pakaitalas, specifinis realaus svetimo balso surogatas. Taip pasiektas glaudžiausias ryšys tarp balsų ir ypatinga (tiesa, čia vienpusė) jų dialogo įtampa. Svetima replika (antrininko) negalėjo neįžeisti Goliadkino, nes buvo ne kas kita, kaip jo paties žodis svetimose lūpose, bet, taip sakant, išverstas, išvirkščias žodis su perkeltu ir piktai iškreiptu akcentu.

Šitas balsų derinimo principas, tik sudėtingesne ir pagilinta forma, išlieka ir visoje tolesnėje Dostojevskio kūryboje. Todėl tokie reikšmingi ten dialogai. Dostojevskis visada įveda du veikėjus taip, kad kiekvienas iš jų būtų intymiai susijęs su vidiniu kito balsu, nors tiesioginiu jo įsikūnijimu jis daugiau niekada nebūna (išskyrus Ivano Karamazovo velnią). Todėl jų dialoge vieno replikos užkabina ir netgi iš dalies sutampa su kito veikėjo dialogo replikomis. Gilus esminis ryšys arba dalinis svetimų vieno veikėjo žodžių sutapimas su vidiniu ir slaptu kito veikėjo žodžiu – būtinas visų svarbiausių Dostojevskio dialogų momentas, o pagrindiniai dialogai juo tiesiog paremti.

Pacituosime nedidelį, bet labai ryškų dialogą iš *Brolių Karamazovų*.

Ivanas Karamazovas kol kas visiškai įsitikinęs, kad Dmitrijus kaltas. Bet širdies gilumoje, dar beveik slapčia nuo savęs,

užduoda sau klausimą apie savo paties kaltę. Vidinė kova jo sieloje labai įtempta. Tuo metu ir įvyksta cituojamas dialogas su Alioša.

Alioša kategoriškai neigia Dmitrijaus kaltę.

– Kas gi žmogžudys, jūsų manymu, – atrodė, lyg ir šaltai paklausė jis (Ivanas – *M. B.*) ir kažkokia net išdidžia intonacija suskambėjo jo klausimas.

– Tu pats žinai, kas, – tyliai ir nuoširdžiai tarė Alioša.

– Kas? Toji pasaka apie tą idiotą epileptiką? Apie Smerdiakovą?

Alioša staiga pajuto, kad visas dreba.

– Tu pats žinai, kas, – bejėgiškai prasiveržė jam. Jis duso.

– Bet kas gi, kas? – suriko Ivanas jau beveik įtūžęs.

Visas jo santūrumas staiga dingo.

– Aš tiek težinau, – vis taip pat pašnibždomis tarė Alioša. – Tėvą nužudei *ne tu*.

– „Ne tu"! Ką reiškia ne tu? – apstulbo Ivanas.

– Ne tu užmušei tėvą, ne tu! – tvirtai pakartojo Alioša.

Abu kiek patylėjo.

– Aš ir pats žinau, kad ne aš, gal tu kliedi? – tarė Ivanas, kreivai šyptelėjęs blyškiu veidu. Jis tarytum įsisiurbė akimis į Aliošą. Abu vėl stovėjo prie žibinto.

– Bet, Ivanai, tu pats sau keliskart sakei, kad žudikas esi tu.

– Kada sakiau?.. Aš Maskvoj buvau... Kada aš sakiau? – suvapėjo Ivanas visiškai sumišęs.

– Tu sakei tai pats sau daug kartų, kai likdavai vienas per šiuos du baisius mėnesius, – vėl tyliai ir aiškiai pasakė Alioša. Bet kalbėjo jis jau tartum nesąmoningai, tartum prieš savo valią, paklusdamas kažkokiam nepalenkiamam reikalavimui. – Tu kaltindavai save ir prisipažindavai sau, kad žudikas ne kas kitas kaip tu. Bet nužudei ne tu, tu klysti, ne tu žmogžudys, ar girdi, ne tu! Mane Dievas siuntė tau tai pasakyti. (X, 117–118)

Čia mūsų nagrinėjama Dostojevskio priemonė apnuoginta ir labai aiškiai atskleista pačiame turinyje. Alioša tiesiai pareiškia atsakąs į klausimą, kurį Ivanas užduoda pats sau vidiniame dialoge. Ši ištrauka yra ir tipiškiausias skvarbaus žodžio bei jo meninio vaidmens dialoge pavyzdys. Labai svarbu štai kas. Savo paties slapti žodžiai svetimose lūpose sukelia Ivano pasipriešinimą ir neapykantą Aliošai, ir kaip tik todėl, kad jie iš tikrųjų jį užgavo, kad tai iš tikrųjų atsakymas į jo klausimą. Dabar jau jis apskritai nesutinka savo vidaus reikalo svarstyti svetimomis lūpomis. Alioša tai puikiai žino, bet jis

numato, kad pats sau Ivanas – „jautri sąžinė" – anksčiau ar vėliau neišvengiamai atsakys: aš nužudžiau. O sau pačiam pagal Dostojevskio sumanymą ir negalima kitaip atsakyti. Ir štai tada ir turi praversti Aliošos žodis, būtent kaip **kito** žodis:

Broli, – vėl pradėjo Alioša drebančiu balsu, – aš pasakiau tai todėl, kad tu mano žodžiu patikėsi, aš tai žinau. Aš tau visam gyvenimui tą žodį pasakiau: *ne tu*. Girdi, visam gyvenimui. Ir tai Dievas man įkvėpė tau tą pasakyti, nors tu nuo šios valandos imtum visam laikui neapkęsti manęs... (X, 118)

Aliošos žodžius, besikertančius su vidine Ivano kalba, reikia sugretinti su velnio žodžiais, kurie irgi kartoja paties Ivano žodžius ir mintis. Velnias vidiniam Ivano dialogui suteikė pasityčiojimo ir beviltiško pasmerkimo akcentų, panašiai kaip Trišatovo operos projekte – velnio balsas, kurio daina skamba „greta himnų, kartu su himnais, beveik sutampa su jais ir tuo pat metu yra kažkas kita". Velnias kalba kaip Ivanas ir drauge kaip kitas, priešiškai utriruojantis ir iškreipiantis jo akcentus. „Tu – aš, aš pats, – sako Ivanas velniui, – tik kitokiu snukiu." Aliošа taip pat suteikia vidiniam Ivano dialogui svetimų akcentų, bet visai priešingų. Aliošа kaip „kitas" suteikia meilės ir susitaikymo tonų, kurie Ivano lūpose savo paties atžvilgiu, aišku, neįmanomi. Aliošos kalba ir velnio kalba, vienodai pakartodamos Ivano žodžius, suteikia jiems visiškai priešingą akcentą. Vienas sustiprina vieną jo vidinio dialogo repliką, kitas – kitą.

Tai labai tipiškas Dostojevskio veikėjų išdėstymas ir jų žodžių tarpusavio santykis. Dostojevskio dialoguose susiduria ir ginčijasi ne du vientisi monologiški balsai, o du suskaidyti balsai (bent jau vienas iš jų suskaidytas). Vieno atviros replikos atsako į kito paslėptas replikas. Vieno veikėjo priešstata dviem, iš kurių kiekvienas susijęs su priešingomis pirmojo veikėjo vidinio dialogo replikomis – labai tipiška Dostojevskio kūrybai grupė.

Norint teisingai suprasti Dostojevskio sumanymą, labai svarbu atsižvelgti į tai, kad kito žmogaus vaidmenį jis ir vertino kaip „kito", nes jo pagrindiniai meniniai efektai pasiekiami

pateikiant vieną ir tą patį žodį skirtingais supriešintais balsais. Kaip paralelę mūsų cituotam Aliošos ir Ivano dialogui pateikiame ištrauką iš Dostojevskio laiško G.A. Kovner (1877 metai):

Man ne visai prie širdies tos dvi eilutės iš Jūsų laiško, kur Jūs kalbate, jog visai nesigailite dėl savo poelgio banke. Yra kažkas svarbesnio už proto ir įvairiausių palankių aplinkybių, kurioms kiekvienas privalo paklusti (t.y. vėl lyg *vėliavai*), argumentus. Galbūt Jūs tokia protinga, kad neįsižeisite dėl to, jog mano pastaba atvira ir *neprašyta*. Pirmiausia aš pats ne geresnis už jus ir už nieką (ir tai anaiptol ne melagingas nusižeminimas, kam jis man?), o antra, jei aš Jus savaip ir pateisinu savo širdyje (kaip pasiūlysiu ir Jums mane pateisinti), tai vis dėlto geriau, jei aš Jus pateisinsiu, negu Jūs pati save pateisinsite.[35]

Analogiškas veikėjų išsidėstymas ir *Idiote*. Čia dvi pagrindinės grupės: Nastasja Filipovna, Myškinas ir Rogožinas – viena grupė, Myškinas, Nastasja Filipovna, Aglaja – kita. Sustosime tik prie pirmosios.

Nastasjos Filipovnos balsas, kaip matėme, suskilo į ją kalta, „puolusia moterimi" pripažįstantį balsą ir į ją pateisinantį bei priimantį balsą. Jos kalbos pilnos trūkčiojančio šių dviejų balsų derinio: vyrauja tai vienas, tai kitas, bet nė vienas negali kito nugalėti. Kiekvieno balso akcentus sustiprina arba pertraukia realūs kitų žmonių balsai. Smerkiantys balsai verčia ją utriruoti savo kaltinančio balso akcentus kitų pykčiui. Todėl jos atgaila ima skambėti kaip Stavrogino atgaila arba – tai artimiau stilistiškai – kaip „žmogaus iš pogrindžio" atgaila. Kai ji ateina į Ganios butą, kur ją, kaip ji žino, smerkia, ji tyčia vaidina kokotės vaidmenį, ir tik Myškino balsas, besikertantis su vidiniu jos dialogu kita kryptimi, priverčia ją staigiai pakeisti toną ir pagarbiai pabučiuoti Ganios motinos, iš kurios ji ką tik tyčiojosi, ranką. Myškino ir jo realaus balso vieta Nastasjos Filipovnos gyvenime yra nulemta šio jo ryšio su viena iš jos vidinio dialogo replikų.

Argi aš pati apie tave nesvajojau? Čia tu teisus, seniai svajojau, dar jo kaime, penkerius metus pragyvenau viena vienutėlė; galvoji galvoji, būdavo, svajoji svajoji – ir vis tokį kaip tu įsivaizduodavau,

[35] Ф.М. Достоевский, *Письма*, т. III, Москва–Ленинград: Госиздат, 1934, с. 256.

šaunų, sąžiningą, gerą ir tokį pat kvailutį, kuris staiga ateis ir pasakys: „Jūs nekalta, Nastasja Filipovna, aš jus dievinu!" Ir taip, būdavo, užsisvajoji, kad iš proto gali išsikraustyti... (VI, 197)

Tą iš anksto nujaučiamą kito žmogaus repliką ji ir išgirdo realiame Myškino balse, kuris beveik paraidžiui pakartoja ją lemtingame vakare pas Nastasją Filipovną.

Rogožino padėtis kita. Nastasjai Filipovnai jis nuo pat pradžių tampa simboliu jos antrojo balso įsikūnijimui. „Aš juk Rogožino", – kartoja ji ne kartą. Linksmintis su Rogožinu, išeiti pas Rogožiną – jai reiškia visiškai įkūnyti ir įgyvendinti savo antrąjį balsą. Besiderantis ir perkantis ją Rogožinas bei jo lėbavimai – piktai utriruotas jos nuopuolio simbolis. Tai neteisinga Rogožino atžvilgiu, nes jis, ypač pradžioj, visai nelinkęs jos smerkti, užtat moka jos nekęsti. Rogožinas turi peilį, ir ji tai žino. Tokia tad ši grupė. Realūs Myškino ir Rogožino balsai persipina ir kertasi su Nastasjos Filipovnos vidinio dialogo balsais. Jos balso trūkčiojimas virsta siužetinių jos santykių su Myškinu ir Rogožinu pertrūkiais: daugkartinis bėgimas nuo altoriaus, ruošiantis su Myškinu tuoktis, pas Rogožiną ir nuo jo vėl pas Myškiną, neapykanta ir meilė Aglajai.[36]

[36] Visiškai teisingai „kito" vaidmenį („aš" atžvilgiu) išdėstant Dostojevskio veikėjus suprato A.P. Skaftymovas straipsnyje „Romano *Idiotas* teminė kompozicija". „Dostojevskis, – sako jis, – atskleidžia ir Nastasjos Filipovnos, ir Ipolito (ir visų savo išdiduolių) ilgesio ir vienatvės kančias, pasireiškiančias nenumaldomu meilės ir užuojautos siekiu, ir taip brėžia tendenciją, esą žmogus, suvokęs savo vidinę intymią savijautą, *pats savęs priimti negali*, ir nesutaurindamas savęs kankinasi dėl savęs ir ieško savęs sutaurinimo bei patvirtinimo kito širdyje. Apsivalymo, gavus atleidimą, funkciją turi Mari paveikslas Myškino pasakojime."

Štai kaip jis apibūdina Nastasjos Filipovnos padėtį santykiuose su Myškinu: „Taip pats autorius atskleidžia nepastovaus Nastasjos Filipovnos požiūrio į kunigaikštį Myškiną vidinę prasmę: linkdama prie jo (idealo, meilės, atleidimo troškimas), ji bėga nuo jo tai dėl savęs nevertumo motyvų (kaltės suvokimas, sielos tyrumas), tai dėl išdidumo motyvų (nesugebėjimas užsimiršti ir priimti meilę bei atleidimą)" (*Творческий путь Достоевского* под редакцией Н.Л. Бродского, Ленинград: Сеятель, 1924, с. 153 и 148).

Tačiau Skaftymovo analizė grynai psichologinė. Tikrosios meninės šio momento reikšmės veikėjų grupės bei jų dialogo struktūroje jis neatskleidžia.

Kitokio pobūdžio yra Ivano Karamazovo dialogai su Smerdiakovu. Čia Dostojevskis meistriškiausiai kuria savo dialogą.

Ivano ir Smerdiakovo tarpusavio santykis labai sudėtingas. Jau kalbėjome, kad tėvo mirties troškimas nepastebimai ir beveik slapta nuo jo paties nulemia kai kurias Ivano kalbas romano pradžioje. Tačiau tą slaptą balsą pagauna Smerdiakovas, ir pagauna labai aiškiai ir neabejodamas.[37]

Ivanas pagal Dostojevskio sumanymą nori, kad tėvas būtų nužudytas, bet to nori tik tuo atveju, jei jis pats ne tik išoriškai, bet ir **iš vidaus** tame nedalyvaus. Jis nori, kad žmogžudystė įvyktų kaip lemtinga neišvengiamybė, **ne tik neatsižvelgiant į jo valią, bet ir prieš ją**. „Žinok, – sako jis Aliošai, – kad aš jį (tėvą – *M. B.*) visada apginsiu. Bet savo troškimuose aš čia palieku sau visišką laisvę." Iš vidaus dialogišką Ivano valios išsiskaidymą galima įsivaizduoti kaip, pavyzdžiui, tokias dvi replikas:

„Aš nenoriu, kad tėvas būtų nužudytas. Jei tai atsitiks, tai prieš mano valią."

„Bet aš noriu, kad žmogžudystė įvyktų prieš mano valią, tuomet aš vidujai būsiu prie jos neprisidėjęs ir dėl nieko negalėsiu sau priekaištauti."

[37] Tą Ivano balsą nuo pat pradžios aiškiai girdi ir Alioša. Cituojame nedidelį jo dialogą su Ivanu jau po žmogžudystės. Tas dialogas apskritai savo struktūra analogiškas jau analizuotam jų dialogui, nors kai kuo nuo jo ir skiriasi.

– Ar prisimeni (klausia Ivanas – *M. B.*), kaip popiet Dmitrijus įsibrovė į namus ir primušė tėvą, ir aš paskui pasakiau tau kieme, kad „teisę norėti" pasilieku sau, – sakyk, ar pagalvojai tada, kad aš noriu tėvo mirties, ar ne?

– Pagalvojau, – tyliai atsakė Aliošа.

– Beje, taip ir buvo, čia ir spėlioti nebuvo ko. Bet ar tada tu nepagalvojai, jog aš iš tikrųjų noriu, kad „vienas šliužas prarytų kitą šliužą", tai yra kad kaip tik Dmitrijus užmuštų tėvą, ir dar kuo greičiau... ir kad aš ir pats, kad kokios, galėčiau prisidėti!.

Aliošа truputį pabalo ir tylomis žiūrėjo broliui į akis.

– Sakyk gi! – suriko Ivanas. – Aš baisiai noriu žinoti, ką tu tada pagalvojai. Man reikia tiesos, tiesos! – Jis sunkiai atsiduso, jau iš anksto žiūrėdamas į Aliošą su kažkokia pagieža.

– Atleisk man, aš ir tai tada pagalvojau, – sušnibždėjo Aliošа ir nutilo, nepridėjęs nė vienos „lengvinančios aplinkybės" (X, 130–131).

Taip konstruojamas vidinis Ivano dialogas su pačiu savimi. Smerdiakovas atspėja, teisingiau, aiškiai girdi antrąją to dialogo repliką, bet jis savaip supranta joje esančią galimybę išsisukti: kaip Ivano siekimą neduoti jam jokių įkalčių, įrodančių jo dalyvavimą nusikaltime, kaip didžiausią išorinį ir vidinį atsargumą „protingo žmogaus", kuris vengia visų tiesių žodžių, galinčių jį apkaltinti ir su kuriuo vis dėlto „ir pasišnekučiuoti įdomu", nes kalbėtis su juo galima vienomis užuominomis. Ivano balsas iki žmogžudystės Smerdiakovui atrodo visiškai vientisas ir nesusiskaidęs. Tėvo mirties troškimas jam regisi visiškai paprasta ir natūrali jo ideologinių pažiūrų, jo teiginio, kad „viskas leista", išvada. Pirmos Ivano vidinio dialogo replikos Smerdiakovas negirdi ir iki galo netiki, kad pirmasis Ivano balsas iš tikrųjų rimtai nenorėjo tėvo mirties. O pagal Dostojevskio sumanymą tas balsas iš tiesų buvo rimtas, kas ir suteikia Aliošai pagrindą teisinti Ivaną, nepaisant to, kad Aliośa pats be galo gerai pažįsta ir antrąjį Smerdiakovo balsą jame.

Smerdiakovas ryžtingai ir tvirtai užvaldo Ivano valią, tiksliau, suteikia tai valiai konkrečias tam tikros valios išraiškos formas. Vidinė Ivano replika per Smerdiakovą virsta iš noro veiksmu. Smerdiakovo dialogai su Ivanu iki jo išvykimo į Čermašnę ir yra nuostabų meninį efektą pasiekę pokalbiai; pokalbiai atviros ir sąmoningos Smerdiakovo valios (užšifruotos tik užuominomis) su paslėpta (paslėpta nuo savęs paties) Ivano valia, tarytum apeinant jo atvirą ir sąmoningą valią. Smerdiakovas kalba tiesiai ir užtikrintai, savo užuominomis ir ekivokais kreipdamasis į antrąjį Ivano balsą, Smerdiakovo žodžiai kertasi su antra jo vidinio dialogo replika. Jam atsako pirmasis Ivano balsas. Kaip tik todėl Ivano žodžiai, kuriuos Smerdiakovas suvokia kaip alegoriją su priešinga reikšme, iš tiesų nėra alegorijos. Tai tiesūs Ivano žodžiai. Bet tas jo balsas, atsakantis Smerdiakovui, kartais pertraukiamas paslėptos jo antrojo balso replikos. Vyksta trūkčiojimas, kurio dėka Smerdiakovas ir lieka visiškai užtikrintas, jog Ivanas jam pritariąs.

Tie trūkčiojimai Ivano balse labai subtilūs ir išreiškiami ne tiek žodžiu, kiek jo kalboje prasmės požiūriu ne vietoje padaryta pauze, nesuprantamu jo pirmojo balso požiūriu tono pasikeitimu, netikėtu ir ne vietoje juoku ir t.t. Jeigu tas Ivano balsas, kuriuo jis atsakinėja Smerdiakovui, būtų vienintelis ir vientisas balsas, visi šie reiškiniai būtų neįmanomi. Jie yra pertrūkio, dviejų balsų viename balse, dviejų replikų vienoje replikoje interferencijos rezultatas. Taip ir konstruojami Ivano dialogai su Smerdiakovu iki žmogžudystės.

Po žmogžudystės dialogų struktūra jau kita. Čia Dostojevskis priverčia Ivaną laipsniškai, iš pradžių neaiškiai ir dviprasmiškai, paskui ryškiai ir aiškiai atpažinti savo paslėptą valią kitame žmoguje. Tai, kas jam atrodė net nuo savęs paties gerai paslėptas troškimas, neabejotinai pasyvus ir todėl nekaltas, Smerdiakovui, pasirodo, buvo ryškus ir aiškus valios išreiškimas, valdęs jo veiksmus. Pasirodo, kad antrasis Ivano balsas skambėjo ir įsakinėjo, o Smerdiakovas buvo tik jo valios vykdytojas, „ištikimas tarnas Ličardo". Pirmuose dviejuose dialoguose Ivanas įsitikina, kad jis bent jau iš vidaus dalyvavo žmogžudystėje, nes iš tiesų jos troško ir nedviprasmiškai kitam reiškė šią valią. Paskutiniame dialoge jis sužino ir apie savo tikrąjį išorinį dalyvavimą žmogžudystėje.

Atkreipsime dėmesį į tokį momentą. Iš pradžių Smerdiakovas Ivano balsą suvokė kaip vientisą monologišką balsą. Jis klausė jo pamokslo, kad viskas leista, kaip pašaukto ir pasitikinčio savimi mokytojo žodžio. Iš pradžių jis nesuprato, kad Ivano žodis susidvejinęs ir kad įtaigus bei pasitikintis jo tonas įtikinėja save patį, o ne absoliučiai užtikrintai perduoda savo pažiūras kitam.

Analogiškas yra Šatovo, Kirilovo ir Piotro Verchovenskio požiūris į Stavroginą. Kiekvienas jų eina paskui Stavroginą kaip paskui mokytoją, suvokdami jo balsą kaip vientisą ir įsitikinusį. Visi jie mano, kad jis kalbėjo su jais kaip mokytojas su mokiniais; o iš tikrųjų jis pavertė juos savo beviltiško vidinio dialogo, kuriame įtikinėjo save, o ne juos, dalyviais. Dabar

Stavroginas iš kiekvieno jų girdi savo paties žodžius, bet su monologizuotu tvirtu akcentu. O jis pats dabar tegali pakartoti tuos žodžius su pajuokos, o ne įsitikinimo akcentu. Jam niekuo nepasisekė įtikinti savęs, ir jam sunku klausyti jo įtikintų žmonių. Tuo paremti Stavrogino dialogai su kiekvienu iš jo trijų pasekėjų.

– Ar jūs žinote (sako Šatovas Stavroginui – *M. B.*), kokia dabar vienintelė visoje žemėje tauta „Dievo nešėja", ateinanti prikelti ir išgelbėti pasaulio naujojo Dievo vardu, ir kam vieninteliam duoti gyvenimo ir naujo žodžio raktai... Ar žinote jūs, kokia tai tauta ir koks jos vardas?

– Iš to, kaip jūs kalbate, aš būtinai turiu padaryti išvadą ir, atrodo, kaip galima greičiau, kad tai rusų tauta...

– Ir jūs jau juokiatės, na ir padermė! – buvo bepuoląs Šatovas.

– Nusiraminkit, prašau jus, priešingai, aš kaip tik laukiau kažko panašaus.

– Laukėte kažko panašaus? O jums pačiam šitie žodžiai nepažįstami?

– Labai pažįstami, aš pernelyg gerai nujaučiu, kur jūs sukate. Visa jūsų frazė ir netgi pasakymas tauta „Dievo nešėja" yra tik mūsų su jumis pašnekesio, įvykusio prieš du su viršum metų užsienyje, prieš pat jūsų išvykimą į Ameriką, išvada... Bent jau kiek aš dabar pajėgiu prisiminti.

– Visa ši frazė jūsų, o ne mano. Jūsų paties, o ne vien mūsų pašnekesio išvada. „Mūsų" pašnekesio visai ir nebuvo: buvo mokytojas, skelbęs didžius žodžius, ir buvo mokinys, prisikėlęs iš numirusiųjų. Aš tas mokinys, o jūs mokytojas. (VII, 261–262)

Įsitikinęs Stavrogino, su kuriuo jis tada užsienyje kalbėjo apie liaudį „Dievo nešėją", tonas, „mokytojo, skelbusio didžius žodžius", tonas paaiškinamas tuo, jog iš tikrųjų jis įtikinėjo dar tik pats save. Jo žodžiai su jų įtikinėjančiu akcentu buvo skirti sau pačiam, buvo garsi jo vidinio dialogo replika: „Nejuokavau aš su jumis tada; įtikinėdamas jus aš galbūt daugiau rūpinausi savimi nei jumis", – mįslingai ištarė Stavroginas.

Giliausio įsitikinimo akcentas Dostojevskio veikėjų kalbose didžiojoje daugumoje atvejų yra tik rezultatas to, kad ištariamas žodis yra vidinio dialogo replika ir privalo įtikinti patį kalbantįjį. Įtikinėjančio tono pakėlimas liudija apie vidinį kito

balso pasipriešinimą. Žodis be vidinės kovos Dostojevskio veikėjams beveik niekada nebūdingas.

Ir Kirilovo, ir Verchovenskio kalbose Stavroginas irgi girdi savo paties balsą su pakeistu akcentu: Kirilovo kalbose – maniakiškai įsitikinusį, Piotro Verchovenskio – ciniškai utriruotą.

Ypatingas dialogo tipas – Raskolnikovo ir Porfirijaus dialogai, nors išoriškai jie labai panašūs į Ivano dialogus su Smerdiakovu iki Fiodoro Pavlovičiaus nužudymo. Porfirijus kalba užuominomis, kreipdamasis į slaptąjį Raskolnikovo balsą. Raskolnikovas stengiasi tiksliai ir apskaičiuodamas suvaidinti savo vaidmenį. Porfirijaus tikslas – priversti vidinį Raskolnikovo balsą prasiveržti ir sukurti pertrūkius jo meistriškai ir apskaičiuojant suvaidintose replikose. Todėl į Raskolnikovo žodžius ir intonacijas visą laiką įsiveržia jo tikrojo balso realūs žodžiai bei intonacijos. Porfirijus, prisiėmęs neįtariančio tardytojo vaidmenį, irgi kartais parodo savo tikrąjį įsitikinusio žmogaus veidą; ir tarp fiktyvių vieno ir kito pašnekovo replikų netikėtai susitinka ir tarp savęs susikryžiuoja dvi realios replikos, du realūs žodžiai, du realūs žmogaus žvilgsniai. Dėl to dialogas iš vieno plano – vaidinamo – retkarčiais pereina į kitą planą – į realų, bet tik akimirkai. Ir tik paskutiniame dialoge efektingai sugriaunamas vaidinamas planas ir pilnas bei galutinis žodis tampa realus.

Štai šis netikėtas prasiveržimas į realųjį planą. Porfirijus Petrovičius paskutiniojo pašnekesio su Raskolnikovu pradžioje po Mikolkos prisipažinimo, matyt, atsisako visų savo įtarinėjimų, tačiau paskui Raskolnikovui nesitikint pareiškia, jog Mikolka niekaip negalėjęs nužudyti:

Ne, kur jau čia Mikolka, balandėli, Rodionai Romanyčiau, čia ne Mikolka!

Šitie paskutiniai žodžiai po visos buvusios kalbos, tokios panašios į atsižadėjimą, buvo per daug jau netikėti. Raskolnikovas sudrebėjo visas lyg pervertas.

– Tai... kas gi... užmušė? – paklausė jis neišlaikęs, dūstančiu balsu. Porfirijus Petrovičius net loštelėjo į krėslo atkaltę, tartum taip netikėtai ir jis buvo nustebintas klausimo.

– Kaip tai kas užmušė? – ištarė jis, tarsi netikėdamas savo ausimis. – Taigi jūs užmušėt, Rodionai Romanyčiau! Jūs ir užmušėt... – pridėjo jis beveik pašnibždomis, visiškai įsitikinusiu balsu.

Raskolnikovas pašoko nuo sofos, pastovėjo keletą sekundžių ir vėl atsisėdo, nė žodžio neištaręs. Smulkios konvulsijos staiga perbėgo visu jo veidu...

– Tai ne aš užmušiau, – sušnibždėjo Raskolnikovas taip, kaip išgąsdinti maži vaikai, kada juos užklumpa nusikaltimą darančius. (V, 476)

Didžiulę reikšmę Dostojevskio kūryboje turi išpažintinis dialogas. Kito žmogaus kaip „kito", kas jis toks bebūtų, vaidmuo pasireiškia čia ypač ryškiai. Sustosime prie Stavrogino ir Tichono dialogo kaip prie paties gryniausio išpažintinio dialogo pavyzdžio.

Visa Stavrogino nuostata šiame dialoge yra nulemta jo dvilypio santykio su „kitu": jis negali apsieiti be jo sprendimo ir atleidimo, o drauge yra priešiškai jo atžvilgiu nusiteikęs ir priešinasi tam sprendimui bei atleidimui. Tai nulemia visus pertrūkius jo kalbose, jo mimikoje ir judesiuose, ryškius nuotaikos ir tono pasikeitimus, nuolatines išlygas kalbant, Tichono replikų nuojautą ir iš anksto šiurkštų tų įsivaizduojamų replikų paneigimą. Su Tichonu kalba tarsi du žmonės, kartais susiliejantys į vieną. Tichonui priešinasi du balsai, į kurių vidinę kovą jis įtraukiamas kaip dalyvis.

Po pirmų pasisveikinimų, ištartų kažkodėl su aiškiu abipusiu nejaukumu, paskubomis ir netgi neaiškiai, Tichonas nusivedė svečią į savo kabinetą ir vis tarytum skubėdamas pasodino ant sofos priešais stalą, o pats įsitaisė šalia, pintame krėsle. Čia, labai keista, Nikolajus Vsevolodovičius visai sutriko. Panašu buvo, kad jis iš visų jėgų bando apsispręsti kažkam ypatingam ir neginčijamam ir drauge jam beveik neįmanomam. Kokią minutę jis žvalgėsi po kabinetą, turbūt nieko nematydamas, susimąstė, bet veikiausiai nežinodamas, apie ką. Jį išbudino tyla, ir staiga jam pasirodė, kad Tichonas tarsi gėdydamasis kreipia į šalį akis su kažkokia visiškai nereikalinga šypsena. Tai jam ūmai sukėlė pasibjaurėjimą ir maištą, jis norėjo atsistoti ir išeiti; jo manymu, Tichonas buvo visiškai girtas, bet šis staiga pakėlė akis ir pažvelgė į jį tokiu ryžtingu ir prasmingu žvilgsniu, o kartu su tokia netikėta ir mįslinga išraiška, kad jis vos nekrūptelėjo. Ir staiga jam pasirodė visai kas kita, kad Tichonas jau žino, ko jis atėjo, jau informuotas (nors niekas visame pasaulyje negalėjo žinoti

tos priežasties) ir, jei jis pats nepradeda pirmas kalbėti, tai gailėdamas jo, bijodamas jį pažeminti.[38]

Ryškūs Stavrogino nuotaikos ir tono pasikeitimai nulemia visą tolesnį dialogą. Nugali tai vienas, tai kitas balsas, bet dažniausiai Stavrogino replika konstruojama kaip trūkčiojantis dviejų balsų susiliejimas.

Baugūs ir painūs buvo tie atsivėrimai (apie tai, kaip Stavroginą lankė velnias – *M. B.*) ir iš tikrųjų juos pasakojo tarsi beprotis. Tačiau vis tiek Nikolajus Vsevolodovičius kalbėjo taip keistai atvirai, kaip niekad anksčiau, taip atviraširdiškai, kas jam nebūdinga, kad, rodės, jame staiga ir netikėtai visiškai išnyko ankstesnis žmogus. Jis nė kiek nesigėdijo parodyti tos baimės, su kuria kalbėjo apie savo šmėklą. Bet tai truko akimirką ir dingo staiga, kaip ir pasirodė.

– Visa tai nesąmonė, – skubiai ir su nejaukiu apmaudu pratarė jis susigriebęs. – Aš nueisiu pas gydytoją.

Iš šiek tiek toliau:

bet visa tai nesąmonė. Aš nueisiu pas gydytoją. Visa tai nesąmonė, siaubinga nesąmonė. Tai aš pats vis kitokiais pavidalais, ir daugiau nieko. Kadangi aš pridėjau dabar šitą... frazę, tai jūs turbūt manote, kad aš vis dar abejoju ir nesu tikras, jog tai aš, o ne išties nelabasis.[39]

Iš pradžių čia nugali vienas iš Stavrogino balsų, ir atrodo, kad „jame staiga ir netikėtai visiškai išnyko ankstesnis žmogus". Bet po to vėl įsijungia antrasis balsas, ryškiai keičia toną ir laužo repliką. Atsiranda tipiška Tichono reakcijos nuojauta ir vyksta visi jau mums žinomi šalutiniai reiškiniai.

Galų gale jau prieš perduodant Tichonui lapelius su savo išpažintimi antrasis Stavrogino balsas staigiai pertraukia jo kalbą ir ketinimus, skelbdamas savo nepriklausomybę nuo kito, savo panieką kitam, o tai tiesiog prieštarauja pačiam jo išpažinties sumanymui ir pačiam šio paskelbimo tonui.

– Klausykite, aš nemėgstu šnipų ir psichologų, bent jau tokių, kurie lenda į mano sielą. Aš nieko nekviečiu į savo sielą, man nieko nereikia, aš moku apsieiti pats vienas. Jūs manote, kad aš jūsų bijau, – pakėlė jis balsą ir su iššūkiu pažvelgė aukštyn, – jūs absoliučiai

[38] *Документы по истории литературы и общественности*, выпуск I, *Ф.М. Достоевский*: Москва: издательство Центрархива РСФСР, 1922, с. 6.

[39] Ibid., p. 8–9.

įsitikinęs, kad aš atėjau jums atskleisti vieną „baisią" paslaptį, ir laukiate jos slapčia taip susidomėjęs, kaip tik galite. Na, tai žinokite, kad aš jums nieko neatskleisiu, jokios paslapties, nes galiu visiškai be jūsų apsieiti.

Šios replikos struktūra ir padėtis dialoge visiškai analogiškos mūsų analizuotiems *Užrašų iš pogrindžio* reiškiniams. Nevykusios nepabaigiamybės santykiuose su „kitu" tendencija čia pasireiškia galbūt net dar ryškesne forma.

Tichonas žino, kad jis turi būti Stavroginui „kito" kaip tokio atstovu, kad jo balsas prieštarauja ne monologiškam Stavrogino balsui, o įsiveržia į jo vidinį dialogą, kur „kito" vieta lyg ir iš anksto numatyta.

– Atsakykite į klausimą, tik nuoširdžiai, man vienam, tik man, – visai kitokiu balsu ištarė Tichonas, – jei kas nors atleistų jums už tai (Tichonas parodė į lapelius) ir nebūtinai iš tų, kuriuos jūs gerbiate arba kurių bijote, bet nepažįstamasis, žmogus, su kuriuo niekada nesusipažinsite, tylom pats sau skaitydamas jūsų baisią išpažintį, ar lengviau jums būtų nuo tos minties, ar tas pats.
– Lengviau, – pusbalsiu atsakė Stavroginas. – Jeigu jūs man atleistumėt, man būtų kur kas lengviau, – pridėjo jis nuleisdamas akis.
– Jei ir jūs man taip pat, – sujaudintu balsu pratarė Tichonas.[40]

Čia ryškiausiai pasirodo kito žmogaus kaip tokio, niekaip socialiai ar gyvenimiškai nekonkretizuoto, funkcija dialoge. Šis kitas žmogus – „nepažįstamasis, žmogus, su kuriuo niekada nesusipažinsite", – savo funkcijas dialoge atlieka už siužeto ir už savo siužetinio kryptingumo ribų kaip „žmogus žmoguje", „visų kitų" atstovas tam, kuris yra „aš". Dėl tokios „kito" padėties bendravimas įgauna ypatingą pobūdį ir atsiduria kitoje visų realių ir konkrečių socialinių formų (šeimyninių, luominių, klasinių, gyvenimiškų fabulinių) pusėje.[41] Sustosime dar vienoje vietoje, kur ta „kito", kas jis bebūtų, funkcija atsiskleidžia ypatingai ryškiai.

[40] Ibid., p. 35. Įdomu šią vietą palyginti su mūsų cituota Dostojevskio laiško Kovner ištrauka.
[41] Tai, kaip mes žinome, išėjimas į karnavalinę-mistinę erdvę ir laiką, kur vyksta paskutinis sąmonių sąveikos įvykis Dostojevskio romanuose.

„Paslaptingasis lankytojas" po savo prisipažinimo Zosimai apie padarytą nusikaltimą ir savo viešos atgailos išvakarėse, naktį, grįžta pas Zosimą, kad šį nužudytų. Jį vedė tuo metu tik neapykanta „kitam" kaip tokiam. Štai kaip jis vaizduoja savo būseną:

Išėjau aš tada iš tavęs į tamsą, slankiojau gatvėmis ir kovojau su savimi. Ir staiga pajutau tau tokią neapykantą, kad vos širdis atlaikė. „Dabar, manau, jis vienintelis surišo mane ir yra mano teisėjas, negaliu jau atsisakyti nuo rytdienos savo bausmės, nes jis viską žino." Aš nebijojau, ne, kad tu apskųsi (nebuvo net tokios minties), bet galvojau: „Kaip aš galėsiu pažiūrėti į jį, jei pats savęs neapskųsiu?" Ir nors tu būtum už devynių marių, bet gyvas, vis tiek nepakeliama mintis, kad tu gyvas ir viską žinai ir teisi mane. Pajutau tau tokią neapykantą, tarytum tu būtum visko priežastis ir dėl visko kaltas. (IX, 390–391)

Realaus „kito" balsas išpažintiniuose dialoguose visada pateiktas analogišku, pabrėžtinai nesiužetiniu būdu. Kad ir ne tokia akivaizdžia forma, bet toks pat „kito" pateikimo būdas nulemia be išimties visus dialogus Dostojevskio kūryboje: dirvą jiems paruošia siužetas, tačiau kulminaciniai jų taškai – dialogų viršūnės – iškyla virš siužeto į abstrakčią grynojo žmogaus santykio su žmogumi sferą.

Tuo baigsime dialogo tipų tyrinėjimą, nors visų jų toli gražu neapžvelgėme. Be to, kiekvienas tipas turi daugybę rūšių, kurių mes visai nelietėme. Tačiau struktūros principas visur vienas ir tas pats. Visur – **atviro dialogo replikos susikerta, susišaukia arba pertraukia vidinio veikėjų dialogo replikas**. Visur – **tam tikra idėjų, minčių, žodžių visuma pateikiama keliais nesusiliejančiais balsais ir kiekvieną kartą skamba vis kitaip.** Autoriaus siekių objektas anaiptol nėra toji idėjų visuma kaip pati savaime kažkas neutralaus, tapataus tik sau. Ne, objektas yra kaip tik **temos pateikimas daugeliu ir skirtingų balsų**, principinis, taip sakant, neatšaukiamas jos **daugiabalsiškumas ir įvairiabalsiškumas**. Pats balsų išsidėstymas bei jų sąveika ir svarbūs Dostojevskiui.

* * *

Taigi išorinis, kompoziciškai išreikštas dialogas neatskiriamai susijęs su vidiniu dialogu, tai yra su mikrodialogu, ir tam tikra prasme juo remiasi. Ir abu jie taip pat neatskiriamai susiję su juos apimančiu didžiuoju romano, kaip visumos, dialogu. Dostojevskio romanai absoliučiai dialogiški.

Dialogiška pasaulėjauta, kaip matėme, persmelkia ir visą likusią Dostojevskio kūrybą, pradedant *Vargšais žmonėmis*. Todėl **dialoginė žodžio prigimtis** joje atsiskleidžia be galo akivaizdžiai ir su didžiule jėga. Metalingvistiniams šios prigimties tyrinėjimams, konkrečiai skirtingiausių **dvibalsio žodžio** rūšių bei kaip jis veikia įvairias kalbos struktūros puses tyrinėjimams, Dostojevskio kūryba teikia ypač turtingos medžiagos.

Kaip bet kuris didis žodžio menininkas Dostojevskis sugebėjo užčiuopti ir kūrybiškai suvokti naujus žodžio aspektus, naujas jo gelmes, kurias labai menkai ir neryškiai prieš tai buvo panaudoję kiti menininkai. Dostojevskiui svarbios ne tik menininkui įprastos vaizduojamosios ir išraiškinės žodžio funkcijos ir ne tik sugebėjimas objektiškai atkurti socialinį bei individualųjį personažų kalbų savitumą, – svarbiausia jam dialoginė kalbų, kokios bebūtų jų lingvistinės ypatybės, sąveika. Juk pagrindinis jo vaizdavimo objektas yra pats žodis, būtent **pilnareikšmis** žodis. Dostojevskio kūriniai – tai žodis apie žodį, nukreiptas į žodį. Vaizduojamasis žodis susieina su vaizduojančiu žodžiu viename lygmenyje ir lygiomis teisėmis. Jie prasiskverbia vienas į kitą, uždengia vienas kitą skirtingais dialogiškais požiūriais. Dėl to atsiveria ir pirmame plane pasirodo naujos žodžio briaunos ir naujos funkcijos, kurias ir pamėginome apibūdinti šiame skyriuje.

Pabaigos žodis

Savo veikale mes pabandėme parodyti Dostojevskio kaip **menininko**, kuriam būdingos naujos meninio pasaulėvaizdžio formos ir kuris dėl to sugebėjo atskleisti ir pamatyti naujas žmogaus ir jo gyvenimo puses, savitumą. Mūsų dėmesys buvo sutelktas į naują meninę poziciją, kuri leido jam išplėsti meninio pasaulėvaizdžio horizontą, leido jam pažvelgti į žmogų kitu meniniu požiūriu.

Tęsdamas „dialoginę" Europos grožinės prozos raidos „liniją" Dostojevskis sukūrė naują žanrinę romano rūšį – polifoninį romaną, kurio novatoriškas ypatybes savo veikale stengėmės nušviesti. Polifoninio romano sukūrimą laikome didžiuliu žingsniu į priekį ne tik romano grožinės prozos, tai yra visų romano orbitoje besiplėtojančių žanrų, raidoje, bet ir apskritai **meninio** žmonijos mąstymo raidoje. Mums atrodo, kad galima tiesiai kalbėti apie ypatingą **polifoninį meninį mąstymą**, kuris išeina už romano, kaip žanro, ribų. Tam mąstymui pasiekiamos tokios žmogaus pusės ir visų pirma **mąstanti žmogaus sąmonė bei dialoginė jo būties sfera**, kurių negalima meniškai įvaldyti iš **monologinių pozicijų**.

Šiuo metu Dostojevskio romanas yra galbūt pats įtakingiausias pavyzdys Vakaruose. Paskui Dostojevskį kaip menininką eina įvairių ideologijų, kartais labai priešiškų paties Dostojevskio ideologijai, žmonės: pavergia jo meninė valia, jo atskleistas naujas polifoninis meninio mąstymo principas.

Bet ar tai reiškia, kad vieną kartą atrastas polifoninis romanas atšaukia monologines romano formas kaip pasenusiais

ir jau nebereikalingas? Aišku, ne. Niekada naujas žanras atsirasdamas neatšaukia ir nepakeičia jokių anksčiau buvusių žanrų. Bet koks naujas žanras tik papildo senuosius, tik išplečia jau egzistuojančiųjų ratą. Juk kiekvienas žanras turi savo būties sferą, kurioje jis nepakeičiamas. Todėl polifoninio romano atsiradimas nepanaikina ir nė kiek neapriboja tolesnės ir produktyvios monologinių romano formų (biografinio, istorinio, buitinio, romano-epopėjos ir kitų) raidos, nes visada išliks ir plėsis tokios žmogaus ir gamtos būties sferos, kurios reikalaus būtent objektinių ir užbaigiančių, tai yra monologinių, meninio pažinimo formų. Bet, kartojame dar kartą, **mąstanti žmogaus sąmonė ir dialoginė tos sąmonės būties sfera,** jos gilumas ir specifiškumas nepasiekiamos monologiniam meniniam vaizdavimui. Jos pirmą kartą tikrai meninio vaizdavimo objektu tapo polifoniniame Dostojevskio romane.

Taigi nė vienas naujas meninis žanras nepanaikina ir nepakeičia senųjų. Bet drauge kiekvienas svarbus ir reikšmingas naujas žanras, vienąkart atsiradęs, veikia daugelį senų žanrų: naujas žanras senuosius daro, taip sakant, sąmoningesnius; jis verčia juos geriau suvokti savo galimybes ir ribas, tai yra įveikti savąjį **naivumą**. Tokia buvo romano, kaip naujo žanro, įtaka visiems seniesiems literatūros žanrams: novelei, poemai, lyrikai, dramai. Be to, galima ir teigiama naujo žanro įtaka seniesiems, aišku, kiek tai leidžia jų žanrinė prigimtis; galima, pavyzdžiui, kalbėti apie tam tikrą senųjų žanrų „romanizaciją“ tuo metu, kai klestėjo romanas. Naujų žanrų poveikis seniesiems daugeliu atvejų[1] padeda jiems atsinaujinti ir praturtėti. Tai, aišku, tinka ir polifoniniam romanui. Dostojevskio kūrybos fone daugelis senų monologinių literatūros formų ėmė atrodyti naivios ir supaprastintos. Šia prasme Dostojevskio polifoninio romano įtaka ir monologinėms literatūros formoms labai vaisinga.

Polifoninis romanas kelia naujus reikalavimus ir estetiniam mąstymui. Išauklėtas monologinių meninės pasaulėžvalgos

[1] Jeigu tik jie patys nemiršta „natūralia mirtimi“.

formų, giliai jų persmelktas, jis linkęs tas formas absoliutizuoti ir nematyti jų ribų.

Štai kodėl dar iki šiol tokia stipri tendencija monologizuoti Dostojevskio romanus. Ji pasireiškia siekimu analizuojant pateikti užbaigiančius veikėjų apibūdinimus, būtinai surasti tam tikrą monologinę autoriaus idėją, visur ieškoti paviršutiniško panašumo į gyvenimą ir panašiai. Ignoruojamas arba neigiamas principinis neužbaigtumas ir dialogiškas jo meninio pasaulio atvirumas, tai yra pati jo esmė.

Mokslinė šiuolaikinio žmogaus sąmonė išmoko orientuotis sudėtingomis „tikimybinės visatos" sąlygomis, nesuglumsta dėl jokių „neapibrėžtumų", o moka į juos atsižvelgti ir juos apskaičiuoti. Šiai sąmonei jau seniai įprastas Einsteino pasaulis su daugybe jo atskaitos sistemų ir t.t. Bet **meninio** pažinimo srityje ir toliau kartais reikalaujama paties primityviausio apibrėžtumo, kuris tikrai negali būti teisingas.

Būtina atsisakyti monologinių įpročių, kad apsiprastume toje naujoje meninėje sferoje, kurią atskleidė Dostojevskis, ir orientuotumėmės tame nepalyginamai sydėtingesniame **meniniame pasaulio modelyje**, kurį jis sukūrė.

Asmenvardžių rodyklė

LEIDYBOS PROGRAMA
ATVIROS LIETUVOS KNYGA

SERIJA „ATVIROS LIETUVOS KNYGA" yra pagrindinė ALF dvidešimtojo amžiaus politinių mokslų, filosofijos, istorijos, teisės, ekonomikos ir kultūros mokslų vertimų serija.

Išleista:

ARNO ANZENBACHER. *Filosofijos įvadas.* – Katalikų pasaulis, 1992.

HANNAH ARENDT. *Tarp praeities ir ateities. Aštuoni politinės filosofijos etiudai.* – Aidai, 1995.

ISAIAH BERLIN. *Vienovė ir įvairovė. Žvilgsnis į idėjų istoriją.* – Amžius, 1995.

FERNAND BRAUDEL. *Kapitalizmo dinamika.*– Baltos lankos, 1995.

ALBERT CAMUS. *Rinktiniai esė.* – Baltos lankos, 1993.

GORDON A. CRAIG. *Vokiečiai.* – Pradai, 1995.

ROBERT A. DAHL. *Demokratija ir jos kritikai.* – Amžius, 1994

FEMINIZMO EKSKURSAI. *Moters samprata nuo antikos iki postmodernizmo. Antologija. Sudarė Karla Gruodis.* – Pradai, 1995.

PETER GAY. *Weimaro kultūra: Autsaiderių Vokietija, 1918–1933.* – Amžius, 1994.

ERNEST GELLNER. *Postmodernizmas, protas ir religija.* – Pradai, 1993.

George Soros pokalbiai su Krisztina Koenen. – Pradai, 1995.

M.A. GLENDON, M.W. GORDON, C. OSAKWE. *Vakarų teisės tradicijos.* – Pradai, 1993

ROBERT HEILBRONER. *Didieji ekonomistai.* – Amžius, 1995.

LOUIS HJELMSLEV. *Kalba: Įvadas.* – Baltos lankos, 1995.

VYTAUTAS KAVOLIS. *Kultūrinė psichologija.* – Baltos lankos, 1995.

LESZEK KOŁAKOWSKI. *Metafizinis siaubas.* – Amžius, 1993.

WALTER LAQUEUR. *Europa mūsų laikais: 1945–1992.* – Amžius, 1995.

CLAUDE LÉVI-STRAUSS. *Rasė ir istorija.* – Baltos lankos, 1992.

EMANUEL LÉVINAS. *Etika ir begalybė.* – Baltos lankos, 1994.

JEAN FRAÇOIS LYOTARD. *Postmodernus būvis: Šiuolaikinį žinojimą aptariant.* – Baltos lankos, 1993.

CZESŁAW MIŁOSZ. *Pavergtas protas.* – Rašytojų sąjungos leidykla, 1995.

CZESŁAW MIŁOSZ. *Tėvynės ieškojimas.* – Baltos lankos, 1995.

GEORGE SABINE & T.L. THORSON. *Politinių teorijų istorija.* – Pradai, 1995.

LAWRENCE A. SCAFF. *Veržiantis iš geležinio narvo: Max Weber ir moderniosios sociologijos atsiradimas.* – Pradai, 1995.

ANTHONY D. SMITH. *Nacionalizmas XX amžiuje.* – Pradai, 1992.

A.J.P. TAYLOR. *Nuo Sarajevo iki Potsdamo: Europa 1914–1945.* – Baltos lankos, 1994.

FELIX THÜRLEMANN. *Nuo vaizdo į erdvę.* – Baltos lankos, 1994.

MICHAEL WALZER. *Kritikų draugija: Visuomenės kritika ir politinis angažuotumas XX amžiuje.* – Pradai, 1992.

KURT WUCHTERL. *Religinis protas: Analizė ir kritika.* – Taura, 1994.

Rengiama spaudai:

BENEDICT ANDERSON. *Išgalvotos bendruomenės.* Verčiama iš: *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism.* – London: Verso, 1991.

SIMONE DE BEAUVOIR. *Antroji lytis.* Verčiama iš: *Le deuxieme sexe.* – Gallimard, 1949 ir 1976.

WALTER BENJAMIN. *Straipsnių rinkinys.* Verčiama iš: *Illuminationen. Ausgewahlte Schriften.* – Suhrkamp, 1977.

PIERRE BOURDIEU, LOIC WACQUANT. *Įvadas į refleksyviąją sociologiją.* Verčiama iš: *An Invitation to Reflexive Sociology.* – Polity Press, 1992.

PETER BROWN. *Augustinas.* Verčiama iš: *Augustine of Hippo: A Biography.* – Faber & Faber, 1967.

ZBIGNIEW BRZEZINSKI. *Nebekontroliuojamas pasaulis.* Verčiama iš: *Out of Control.* – Robert Steward Books, 1993.

ROGERS BRUBAKER. *Nacionalinė pilietybė Prancūzijoje ir Vokietijoje.* Verčiama iš: *Citizenship and Nationhood in France and Germany.* – Harvard University Press, 1992.

BARRY BUZAN. *Žmonės, valstybės ir baimė: Tarptautinio saugumo studijos.* Verčiama iš: *People, States and Fear: An Agenda for International Security Studies in the Post–Cold War Era.* – Harvester Wheatsheaf, 1991.

EDWARD H. CARR. *Kas yra istorija?* Verčiama iš: *What is History?* – Penguin Books, 1987.

PETER CALVOCORESSI. *Pasaulio politika nuo 1945-ųjų.* Verčiama iš: *World Politics since 1945. 6th edition.* – Longman, 1991.

RALF DAHRENDORF. *Modernusis visuomenės konfliktas.* Verčiama iš: *The Modern Social Conflict: An Essay on the Politics of Liberty.* – University of California Press, 1988.

NORMAN DAVIES. *Dievo žaislas: Lenkijos istorija. 2 tomai.* Verčiama iš: *God's Playground. A History of Poland.* – Oxford University Press, 1982.

GEORGES DUBY. *Katedrų laikai.* Verčiama iš: *Les Temps des cathedrales. L'Art et la societe 980–1420.* – Gallimard, 1976.

LOUIS DUMONT. *Esė apie individualizmą.* Verčiama iš: *Essays on Individualism: Modern Ideology in Anthropological Perspective.* – The University of Chicago Press, 1992.

UMBERTO ECO. *Grožis ir menas viduramžiais.* Verčiama iš: *Arte e belleza dell'estetica medievale.* – Milano: Bompiani, 1987.

ALEKSANDR FIUT. *Prieštaringas Czesławo Miłoszo autoportretas.* Verčiama iš : *Czesława Miłosza autoportret przekorny.* – 1994.

MICHEL FOUCAULT. *Disciplinuoti ir bausti. Kalėjimo atsiradimas.* Verčiama iš: *Surveiller et punir: Naissance de la prison.* – Gallimard, 1975.

HANS GEORG GADAMER. *Kalba, menas, istorija.* (Straipsnių rinkinys.) Sudarė A. Sverdiolas.

CLIFFORD GEERTZ. *Kultūrų interpretacija.* (Straipsnių rinkinys.) Sudarė A. Sverdiolas.

ERNEST GELLNER. *Tautos ir nacionalizmas.* Verčiama iš: *Nations and Nationalism.* – Blackwell, 1993.

E.H. GOMBRICH. *Menas ir iliuzija.* Verčiama iš: *Art and Illusion: A Study in the Pictorial Representation.* – Princeton University Press, 1969.

H.L.A. HART. *Teisės samprata.* Verčiama iš: *The Concept of Law.* – Oxford University Press, 1961.

JOHAN HUIZINGA. *Viduramžių ruduo.* (XIV–XV a. Europos kultūros istorija.) Versta iš: *Herfsttij der Middeleeuwen.* – 1919.

EDMUND HUSSERL. *Dekartiškieji apmąstymai.* Verčiama iš : *Cartesianische Meditationen.* – Husserliana, Bd. 1., 1950.

VYTAUTAS KAVOLIS. *Civilizacijų analizė.* (Straipsnių rinkinys.)

HENRY KISSINGER. *Diplomatija.* Verčiama iš: *Diplomacy.* – Simon & Schuster, 1994.

ANATOL LIEVEN. *Pabaltijo revoliucija.* Verčiama iš: *The Baltic Revolution: Estonia, Latvia and Lithuania and the Path to Independence.* – Yale University Press, 1993.

ALPHONSO LINGIS. *Nieko bendra neturinčiųjų bendrija.* Verčiama iš: *The Community of Those Who Have Nothing in Common.* – Indiana University Press, 1994.

Literatūros teorija šiandien. (Straipsnių rinkinys.) Sudarytojas S. Žukas.

JURIJ LOTMAN. *Kultūros semiotika.* (Straipsnių rinkinys.) Sudarytojas A. Sverdiolas.

CZESŁAW MIŁOSZ. *Lenkų literatūros istorija.* Verčiama iš: *The History of Polish Literature.* – University of California Press, 1983

CZESŁAW MIŁOSZ. *Ulro žemė.* Verčiama iš: *Zemia Ulro,* – Paryż, 1985

Mitologija šiandien. (Šiuolaikinių teorinių darbų apie mitą antologija.) Sudarytojai A.J. Greimas ir T. Keane.

ROBERT NISBET. *Sociologijos tradicija.* Verčiama iš: *The Sociological Tradition.* – Basic Books, 1966.

ERWIN PANOFSKY. *Prasmė vizualiniuose menuose.* Verčiama iš: *Meaning in the Visual Arts.* – Doubleday, 1955.

PAUL RICOEUR. *Interpretacijos teorija.* Verčiama iš: *Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning.* – Texas Christian University Press, 1976.

THEODORE W. SCHULZ. *Investicija į žmogų.* Verčiama iš: *Investing in People: The Economics of Population Quality.* – University of California Press, 1981.

JOSEPH A. SCHUMPETER. *Kapitalizmas, socializmas ir demokratija.* Verčiama iš: *Capitalism, Socialism and Democracy.* – Routledge, 1994.

GEORGE STEINER. *Tikros esamybės.* Verčiama iš: *Real Presences.* – London, Boston: Faber and Faber, 1989.

JERZY SZACKI. *Liberalizmas po komunizmo.* Verčiama iš: *Liberalizm po komunizmie.* – Warszawa, 1994.

Šiuolaikinė politinė filosofija. Antologija. Sudarė Janos Kis.

CHARLES TAYLOR. *Autentiškumo etika.* Verčiama iš: *The Ethics of Authenticity.* – Harvard University Press, 1992.

PIOTR WANDYCZ. *Laisvės kaina: Rytų ir Vidurio Europos istorija nuo viduramžių iki šių dienų.* Verčiama iš: *The Price of Freedom.* – Routledge, 1992.

MAX WEBER. *Protestantizmo etika ir kapitalizmo dvasia.* Verčiama iš: *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus, 1920.*

VIRGINIA WOOLF. *Savas kambarys.* Verčiama iš: *A Room of One's Own (1929).*

ROBERT WUTHNOW. *Šventybės atgavimas.* Verčiama iš: *Rediscovering the Sacred: Perspectives on Religion in Contemporary Society.* – William B. Eerdmans, 1992.

SL 014. Leidykla „Baltos lankos",
Gedimino pr. 49a-4, 2001 Vilnius
Spausdino AB „Vilspa",
Viršuliškių sk. 80, 2056 Vilnius
Užsakymas 797

LITERATŪROS
TEORIJA

„Dostojevskį laikome vienu iš didžiausių meninės formos novatorių. Jis sukūrė, mūsų nuomone, visiškai naują meninio mąstymo tipą, kurį sąlygiškai pavadinome polifoniniu".

MICHAILAS BACHTINAS (1895–1975) – pasaulinio masto rusų mokslininkas, veikalų *Žodinės kūrybos estetika, Dostojevskio poetikos problemos, François Rabelais ir viduramžių bei Renesanso liaudies kultūra* ir kt. autorius. Ypač jį domino humanitarinių mokslų metodologijos problemos, autoriaus ir veikėjo sąveika meno kūrinyje, laikas ir erdvė literatūroje.

ALK – serija verstinių knygų, kurias leidžia įvairios leidyklos, remiant Atviros Lietuvos fondui. Serijos tikslas – supažindinti skaitytojus su dvidešimto amžiaus humanitarinių ir socialinių mokslų pagrindais

ATVIROS LIETUVOS KNYGA

ISSN 1392-1673
ISBN 9986-403-71-5